

# De Poolse ruiter

Simon Vestdijk

## bron

Simon Vestdijk, *De Poolse ruiter*. Bert Bakker / Daamen, Den Haag 1963 (derde druk)

Zie voor verantwoording: [https://www.dbnl.org/tekst/vest002pool01\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/vest002pool01_01/colofon.php)

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



## Edgar Allan Poe

Het leven van Edgar Allan Poe onderscheidt zich in wezen niet van dat van de meeste andere romantici. Het was wild bewogen, - 'a most stormy life' om zijn eigen woorden te gebruiken, - het was vol tegenstrijdigheden, mislukkingen, raadsels; het eindigde in het zwartste duister van een gewelddadige, althans onnatuurlijke dood. Daar is de alcohol, waartoe Poe in een soortgelijke verhouding stond als Hoffmann en Verlaine, met dit verschil, dat er bij hem eerder sprake was van overgevoeligheid en pathologische roes, reeds door de kleinste hoeveelheden opgewekt, dan van eigenlijke verslaafdheid. Daar zijn de bedwelmende middelen van andere aard, die men ook in het leven van De Quincey en Baudelaire terugvindt. Daar is het kindvrouwtje Virginia, dat even Novalis in de herinnering roept. Er is de opstandigheid tegen de familie, als in het geval van Byron, Baudelaire en zoveel anderen, al was Poe dan ook slechts een aangenomen zoon van de familie Allan, tegen wie hij in zijn jeugd rebelleerde... Maar vooral vindt hij zijn plaats in de grote genealogie der romantici door de tegenstrijdige waardebepalingen, die niet alleen zijn werk, maar ook, tot vrij lang na zijn dood nog, zijn per-

soonlijkheid te voorschijn heeft geroepen. Met de controversen daaromtrent zouden enige bladzijden te vullen zijn. Met al te weinig profijt voor de lezer misschien; want wanneer men de gegevens onderling vergelijkt, en het onwezenlijke elimineert, komt men aldaar tot de overtuiging, dat ‘zwei Seelen in einer Brust’ in dit geval, - de beminnelijke, geduldige en bescheiden Poe tegenover de aanmatigende, trotse en sombere driftkop, - nauwkeurig bepaald worden door de persoonlijkheden op wie hij reageerde. In plaats van een ‘sympathiek’ genie en een ‘onsympathiek’ genie (in sommige ogen alleen maar een lanterfanter met pretenties) moeten wij onderscheiden: mensen, die Poe sympathiek waren, en mensen die hem hinderden, prikkelden, of minachtten, - antithese in Poe's karakter ligt waarlijk wel iets dieper dan het probleem of hij wel een ‘aardige man’ was. Maar dit probleem leidt in de literatuurgeschiedenis nog steeds zijn armetierig leven, vandaar dat ik er hier even melding van maak.

Edgar Allan Poe werd 19 januari 1809 te Boston, Mass. geboren, als Amerikaans burger. Naar men zegt, was zijn vader van Italiaanse of Franse afkomst, - iets dat misschien rekenschap vermag af te leggen niet alleen van zijn uiterlijk, en van een betrekkelijke bijkomstigheid als zijn latere voorliefde voor Frankrijk, maar vooral van zijn opmerkelijke drang naar klassieke vormgeving. De exacte soberheid van sommige van zijn verhalen heeft niets Engels meer; het enigszins kunstmatige van zijn vindingskracht, ook waar hij zijn fantasie de vrije teugel laat, evenmin. Een korte novelle als *The Cask of Amontillado* had alleen een Latijn kunnen schrijven. Overigens zal zijn bloedmenging wel dezelfde complicaties hebben vertoond als bij zoveel andere genieën, en de Germaanse invloed ontbreekt in zijn werk ook allerm minst (vooral in *Ligeia* en de daaraan verwante verhalen). Poe was een romanticus, - en de romantiek is in hoofdzaak een Germaanse, t.w. Duitse en Engelse aangelegenheid, - getemperd en gescherpt door het Latijnse intellect. Over de familie van zijn moeder, de Engelse actrice Elisabeth Arnold, is mij niets bekend. De vader, aanvankelijk jurist, was later eveneens acteur. Beide ouders stierven in 1811, en de drie kinderen werden nu onder familieleden en kennissen gedistribueerd. De

Allan's, die hem hebben opgevoed, zullen wel tot dat slag pleegouders hebben behoord, die eerder zondigen door toegeeflijkheid dan door de traditionele hardheid, die de pupil tot protesten verleidt. Protest school er genoeg in Poe's karakter, maar men ziet niet goed hoe men deze goedige Amerikanen daarvoor aansprakelijk stellen kan, die hunnerzijds pas tegen Poe begonnen te protesteren, toen hij, tot de jaren des onderscheids gekomen, met het uitgebroede koekoeksei meer gemeen bleek te hebben dan wel aanvaardbaar was voor de burgerlijke orde. Zoveel is zeker, dat zij Poe een voortreffelijke Engelse opvoeding hebben gegeven. De oorzaak van de breuk op zijn 17e jaar doet hier weinig ter zake, te meer omdat de twist bijgelegd werd, om pas in 1831 weer op te vlammen, en nu tot een onherstelbare vervreemding te leiden. In 1827 had Poe onder de naam Edgar Perry dienst genomen, 18 jaar oud, en bracht het twee jaar later tot sergeant-majoor, waarna Allan hem een plaats op een militaire academie bezorgde, die hij, wéér twee jaar later, op enigszins geforceerde wijze verliet. Dit was dan ook aanleiding tot de tweede twist met de pleegvader, - zijn pleegmoeder was inmiddels gestorven. Maar Poe schijnt een eigenaardige voorbeschiktheid te hebben gehad voor de rol van 'eeuwig pleegkind', want hierna zien wij hem in een verhouding treden tot zijn tante, Maria Clemm, welke de gebruikelijke betrekkingen tussen tante en neef op sommige punten merkbaar overschreed. Voor pleegzoon was hij weliswaar te oud, maar hij zocht het in een andere richting: hij werd de schoonzoon van Mrs. Clemm. Men komt tenminste in de verleiding om zijn huwelijk met de 13-jarige Virginia, - Poe was toen 27, in dit licht te bezien. Voor psychanalytici is deze 'moederbinding' natuurlijk een aanlokkelijk geval, en ik twijfel er niet aan of in de talrijke psychopathologische studies, die reeds aan Poe zijn gewijd, heeft men zich dat aspect van zijn persoonlijkheid geenszins laten ontgaan. Maar men kan ook te ver zoeken: en daar ik steeds geweigerd heb iemand als Poe als een 'psychopaat' te beschouwen, hel ik er toe over om ook de betrekking tot Mrs. Clemm normaal te achten, - d.w.z. normaal binnen de grenzen van Poe's karakter. Van relaties als die tussen Rousseau en Mme de Warens kan hier slechts in zeer beperkte mate sprake zijn geweest. Maar Poe was in alle

opzichten een ‘vrouwenman’; hij zocht troost en beveiliging bij de vrouwen; en wanneer hij die o.a. bij Maria Clemm gevonden heeft, dan mogen wij daaruit slechts concluderen, dat zij dan ook over de kwaliteiten beschikt moet hebben om de vrouw te kunnen zijn, die aan deze eisen voldeed. Vergeten wij ook niet, dat Poe in een typische ‘mannenmaatschappij’ leven moest, waar verfijning en ziele-adel nu niet bepaald tot het onmisbaar contrapunt van de klinkende dollar behoorden. In zulk een maatschappij is de verfijnde man op de vrouwen aangewezen, op straffe van ondergang. De eigenaardige machtspositie die de Amerikaanse vrouw ook heden ten dage nog inneemt, zou hieruit o.a. verklaard kunnen worden. Inmiddels had Poe zich hals over kop in de literatuur gestort. Hij won een prijs met een van zijn eerste novellen; hij publiceerde zijn gedichten; hij werkte aan verschillende tijdschriften mee; hij was herhaaldelijk redacteur van zulk een tijdschrift, dat dan onder zijn handen veelal tot grote commerciële bloei geraakte. Dat Poe tijdens zijn leven miskend zou zijn, mag men dan ook niet beweren; bovendien had zijn talent uitgesproken een kant, die aan de eisen van het publiek tegemoetkwam, vooral in zijn ‘humoristische’ verhalen, die bijna zonder uitzondering beneden het peil van zijn genie gebleven zijn. Hoe dit zij, men heeft hem in ieder geval aan het woord gelaten in Amerika, en het gemis aan begrip voor zijn wezenlijke betekenis, - na zijn dood nog tot uiting komend in verminkte uitgaven van zijn werk, - zou waarlijk niet zoveel ernstiger zijn geweest, indien hij in Engeland of Frankrijk geleefd had. Men krijgt de indruk, dat hij in Amerika vooral suspect was om de ‘amoraliteit’ van zijn geschriften, - een overweging, die ons nu belachelijk voorkomt, in de eerste plaats omdat het apert onjuist is, in de tweede plaats omdat het niet ter zake doet. Daarbij komt dan nog, dat hij zich nogal wat vijanden maakte door zijn scherpe kritieken. Maar, hoewel Frankrijk de eer toekomt de bakermat van Poe's grootste roem geweest te zijn, - voornamelijk door toedoen van Baudelaire, die zijn novellen vertaalde, en twee essays aan hem wijdde, - dat Amerika zich het grootste genie onder zijn zonen niet waardig heeft betoond, kan men toch niet zeggen.

Poe's einde was allerellendigst. Er ligt iets onuitsprekelijk

weezinwekkends in deze dood door bedwelmende middelen, hem toegediend tijdens een verkiezingsstrijd, - een typisch Amerikaanse dood in zekere zin. Veel hiervan is trouwens onopgehelderd gebleven, en het meest poignante uit zijn latere jaren is het misschien nog niet eens. In 1847 was Virginia gestorven. Men kent de bijzonderheden: hoe Poe geen geld had voor voedsel en verwarming en de stervende Virginia met een oude soldatenmantel moest toedekken; Marsman wijdde aan dit sterven enkele ontroerende bladzijden. Hiervan heeft Poe zich nooit meer hersteld; hij werd ziekelijk, verwaarloosde zichzelf, en zijn vrienden moesten hem zo niet onderhouden, dan toch bijstaan door het organiseren van lezingen. Erg waarschijnlijk, dat de laatste jaren van dit leven uitsluitend een nederwaarts gerichte lijn hebben vertoond, is het overigens niet, - hij had zich b.v. verloofd met een jeugd-vriendin, - maar men neemt het graag aan, omdat anders de gedachte aan de wijze waarop hij stierf al te ondraaglijk zou worden. Hij is slechts 40 jaar geworden.

Poe's betekenis, als dichter en novellist op zijn minst, kan men vrij nauwkeurig afmeten aan de enorme invloed, die hij op de Europese letterkunde heeft uitgeoefend, - in het algemeen misschien een ietwat gevaarlijk criterium voor de grootheid van een kunstenaar, maar dat in zijn geval recht van bestaan heeft, omdat het gedekt wordt door bepaalde eigenaardigheden van zijn genie, dat vooral gericht was op *vernieuwingen* die, even opzienbarend als vruchtbaar, - en dus, wat dit laatste betreft, ook voor een algemener toepassing geschikt, - bij anderen navolging moesten vinden. Over de waarde van zijn gedichten, die men tot de grote voedende krachten van het symbolisme rekenen moet, spreek ik nu niet, te meer omdat deze invloed zich vrijwel uitsluitend in Frankrijk deed gelden (via Baudelaire en Mallarmé). Maar zijn 'tales' vonden internationale weerklank. Daarbij moet men zich natuurlijk niet voorstellen, dat deze verhalen, ontstellend door hun duivelse vindingrijkheid, betoverend door de fantastische schoonheid van stijl en sfeer, uit de lucht waren komen vallen. Poe heeft wel degelijk voorlopers gehad. In de eerste plaats moet hier E.T.A. Hoffmann genoemd worden, wiens 'Erzählungen' Poe in een Engelse vertaling las. Daarnaast

bestond in Engeland een soort zwart-romantische traditie, de z.g. ‘Gothic story’, waarvan men de gepurifieerde naklanken b.v. ook in *Wuthering Heights* van Emily Brontë aantreft, en die bij Poe niet eens altijd in gepurifieerde vorm voorkomen. In het spook- en gruwelverhaal bestrijkt hij het gehele register tussen vulgariteit en etherische hoogten van verfijning, - waarbij men natuurlijk niet vergeten moet, dat hij van zijn pen leefde en derhalve gedwongen was ook het middelmatige, dat hem was ontsnapt, aan de openbaarheid prijs te geven. Bovendien hadden deze minder geslaagde verhalen vaak het meeste succes. Dat Poe in dit opzicht echter allerm minst van zelfkennis verstoken was, bewijst wel zijn vermakelijke parodie juist op dit voor hemzelf zo gevaarlijke genre: *How to write a Blackwood Article*. Op Poe's stijl en realistisch detaillierende vertelkunst neemt men vaak een invloed aan van Daniel Defoe (merkbaar o.a. in *The Narrative of Arthur Gordon Pym*). Maar wat staat daar al niet tegenover, wanneer men de invloeden in de afdalende lijn beschouwt! Poe is wel de prozaschrijver genoemd met de wijdst vertakte invloed sinds Walter Scott, waarvan op zijn minst zoveel waar is, dat vrijwel *ieder* schrijver van fantastische verhalen of romans na Poe direct of indirect veel, zo niet alles aan hem te danken heeft. Men gaat hierin wel eens iets te ver, en brengt met Poe alles in verband wat zich in de literatuur van het alledaagse verwijdt; maar de bezwaren hiertegen gelden ten slotte toch meer de dooddouner dan de principiële onjuistheden van de dooddouner. In ons land b.v. is zijn invloed aan te wijzen in de eerste verhalen van Bordewijk en in sommige novellen van Slauerhoff. Frankrijk is vertegenwoordigd met Jules Verne, wiens eerste (*Cinq semaines en ballon*, 1863) en derde boek (*De la terre à la lune*, 1865) niet denkbaar zijn zonder *The Balloon-Hoax* resp. *The Unparalleled Adventure of one Hans Pfaall*; voorts met de *Contes Cruels* van Villiers de l'Isle Adam, en misschien met sommige verhalen van Barbey d'Auréville. Deze schrijvers op hun beurt beïnvloedden weer de Engelsen: Wells en Conan Doyle, en de Duitsers: Gustav Meyrink en Hanns Heinz Ewers, die aldus de erfenis van de grote Hoffmann langs een belangwekkende omweg in ontvangst namen. Rechtstreeks door Poe beïnvloed werd Conan Doyle in zijn detectiveverhalen: Sherlock Holmes

is een trouwe kopie van C. Auguste Dupin, zo niet in zijn uiterlijk en optreden, dan toch in de methode die hij toepast en de ideeën die hij verkondigt; Poe's novelle *The Purloined Letter* was het model voor Conan Doyle's *The second Stain*, en *The Gold Bug* voor *The Adventure of the dancing Men*, althans wat de ontraadseling van het cijferschrift betreft. Ook Stevenson en Oscar Wilde hebben een en ander aan Poe te danken, al zou men *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ook wel tot andere bronnen kunnen herleiden dan *William Wilson*, dat echter stellig het voorbeeld is geweest voor *The Picture of Dorian Gray* van Wilde. In Amerika ten slotte treft men Poe's invloed o.a. aan in Herman Melville's meesterwerk *Moby Dick* (van 1853). Ogenschijnlijk heeft deze zeeroman weinig gemeen met *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (van 1838), en het lijkt ook geen twijfel of de invloed van schrijvers als Dana, Sterne, De Quincey, Sir Thomas Browne en Smollett doet zich in *Moby Dick* sterker gelden dan die van Poe; maar dit neemt niet weg, dat juist in de *vondsten* van dit boek Poe's gelukkige hand bij herhaling te herkennen is. Zo ben ik er zeker van, dat Melville's hoofdstuk over de demonische werking van de witte kleur voor een goed deel te herleiden is tot het slot van *The Narrative*.

Waardoor onderscheiden zich Poe's verhalen van die van zijn navolgers? De meesters, die men onder hen telt, niet te na gesproken, mag men zeggen, dat ze bijna altijd *beter* zijn. Dit geldt al vast voor de stijl, waaraan deze verwonderlijke fantasieën voor een niet gering gedeelte hun feilloze uitwerking op de lezer te danken hebben. Poe schrijft prachtig. Zulk een gevarieerd woordgebruik, zulk een kennis van de geheimen van de volzin en van het ritme der volzinnen treft men alleen bij de allergrootste Engelsen aan: een Defoe, een Swift, een Meredith. Hij kan beeldend schrijven als hij wil, en analytisch; hij is puntig, diep borend, breed schrijdend, lyrisch, speels of hartstochtelijk al naar de situatie dit van hem verlangt, en zonder ooit zijn zeer persoonlijk stijlgemiddelde te verloochenen. Een zekere ouderwetse 'gravitas', een niet meer hedendaagse retorische breedvoerigheid kan wel eens hinderlijk zijn; maar dit komt omdat wij nu eenmaal in een andere tijd leven dan hij, - een tijd waarin nog zo kort geleden de 'moderne' korte zinnnetjes, even hinderlijk,

zo niet hinderlijker, en zeker luidruchtiger, om aandacht vroegen. Trouwens, in *The Cask of Amontillado* en *The Tell-Tale Heart* weet Poe zich ook van het procédé van de korte volzin uitmuntend te bedienen.

Men heeft hem wel eens verweten, dat hij geen goede dialogen schreef, en in het algemeen, dat hij er niet in geslaagd is, levende, volledige mensen te tekenen; en daarbij stelt men gewoonlijk Hawthorne tegenover hem. Hoewel in dit verwijt een kern van waarheid schuilt, dient men erop te wijzen, dat deze vergelijking tussen een novellist en een romancier noodzakelijkerwijs ten gunste van Hawthorne en ten ongunste van Poe uitvallen moet, en daardoor nietszeggend wordt. Wie 'volledige mensen' tekenen wil, grijpt niet naar de novelle, maar naar de roman, en dat Poe zich aan dit laatste genre nooit gewaagd heeft, mag dan van zelfkennis getuigen, deze wijs gehandhaafde leemte tegen hem uit te spelen gaat toch werkelijk niet aan! En a fortiori zal het 'levende' en 'volledige' van de subjecten te kort komen in de *fantastische* novelle. In Poe's verhalen is allereerst één mens levend en volledig aanwezig, en dat is Poe zelf, - hetgeen reeds tot uiting komt in de ik-vorm van bijna al zijn verhalen. Hierin ligt allerm minst opgesloten, dat de overige personages marionetten of silhouetten zijn, maar wel, dat de 'volledigheid' uiteraard in het gedrang moet komen. Wat de dialoog betreft kan men hoogstens toegeven, dat Poe's dialoog *realistisch* niet geslaagd is, hetgeen gemakkelijk verklaard wordt enerzijds door de fantastische opzet, anderzijds door het sterk analytisch-verstandelijke element bij Poe. Zijn personages betogen vaker dan zij spreken, maar wanneer men deze eigenaardigheid eenmaal aanvaard heeft, verhindert ons niets te erkennen, dat zijn dialogen, gevoerd op deze enigszins abstracte toon, 'levend' genoeg zijn in hun soort, hetgeen niet betekent, dat werkelijke mensen altijd zo spreken, maar alleen dat zij ons boeien, en wellicht meer boeien dan een praatje voor de vaak, zó uit de mond van levende en volledige mensen levend en volledig opgetekend...

Niet zonder een bepaalde bedoeling noemde ik zoëven de 'fantastische opzet' van Poe's verhalen onmiddellijk naast het 'analytisch-verstandelijke element', dat erin op te merken zou zijn. Inderdaad is deze combinatie zo uitermate typerend voor

zijn kunst, treft men haar zo zelden, en dan steeds in geringere mate, bij zijn navolgers en voorgangers aan, dat elke karakteristiek van zijn werk falen moet, die deze merkwaardige wezenstrek niet in het middelpunt der beschouwingen plaatst. Poe was romanticus, zei ik. Welnu, dat een romanticus, náást de overgave aan zijn gevoel - of beter: dwars er doorheen - tevens de geraffineerde werking van het intellect tot grondslag van zijn wijze van scheppen kiest, ziet men zelden of nooit. Gevoel en verstand, zo wil het de populaire mensenkennis, sluiten elkaar uit, en hoewel een gevoelsmens niet dom behoeft te zijn, noch een verstandsmens ongevoelig of droog, zal men toch een samengaan van deze twee zielsvermogens in hun hoogste en zuiverste potentie a priori weinig waarschijnlijk achten. Maar Poe is dan de uitzondering die de regel bevestigt, - indien hier al van een regel sprake is, - bevestigt doordat hij èn hartstochtelijker, verbeeldingsrijker, vreemder en vervoerender, èn exacter, schranderder, stelselmatiger en vernuftiger is dan alle schrijvers, die hier voor een vergelijking in aanmerking komen. Zelf ervoer Poe deze gelukkige tweeëenheid van geestelijke functies als de natuurlijkste zaak ter wereld, en allerminst als een bron van innerlijke conflicten. Van het betrekkelijk ongewone ervan was hij zich natuurlijk wel bewust; en zonderling genoeg koos hij o.a. zijn detectiveverhalen uit voor een apologie van deze voor hemzelf zo typerende eenheid van verbeeldingskracht en intelligentie. 'De ware verbeeldingskracht gaat steeds met een neiging tot ontleden gepaard', schrijft hij in het merkwaardige betoog, dat de inleiding vormt tot *The Murder in the Rue Morgue*, en in *The Purloined Letter* treffen wij de volgende oratio pro domo aan: 'Als dichter *en* wiskundige moet hij juist goed kunnen redeneren'. De kenner van Poe's werk moet het niet moeilijk vallen deze citaten met andere van dezelfde strekking te vermeerderen.

Behalve dichter was Poe van aanleg vooral novellist, en hij heeft zich in zijn proza tot de novelle beperkt. In de novelle bereikte hij een technisch meesterschap, dat slechts door de Franse novellisten, een Mérimée, een De Maupassant, geëvenaard schijnt. Nu ligt het voor de hand, dat deze formele beperking zich op een of andere wijze moet weerspiegelen in de richting

die zijn fantasie insloeg. Het best kunnen we ons daarover een oordeel verschaffen, wanneer we zijn werk vergelijken met dat van Hoffmann, in menig opzicht zijn leermeester. Zonder te willen beweren, dat Hoffmann's novellen minder geslaagd zijn dan die van Poe, stellen wij toch vast, dat de Duitse romanticus pas 'op dreef komt' binnen een ruimer kader dan de novelle vermog te schenken; en dat de aldus tot stand gekomen meesterwerken (*Die Elixire des Teufels* b.v.) nog weinig beantwoorden aan onze hedendaagse voorstelling van een *roman*, is gemakkelijk te verklaren doordat in Hoffmann's tijd de roman nog in de kinderschoenen stond. Vergelijkt men nu Hoffman's fantasie met die van Poe, dan zal men verschillen opmerken, die nauwkeurig corresponderen met de verschillen tussen de genres, waarop zij van nature aangewezen waren.

In het kort komen deze verschillen hierop neer, dat Hoffmann zijn fantasie de vrije teugel laat, terwijl Poe haar beperkt tot het kleinst mogelijke bestek. Waar de verbeelding van de een als het ware in ruimte en tijd explodeert, en zich aan complicaties, vertakkingen, het inslaan van zijwegen en het belichten van nevenverschijnselen, niet genoeg te goed kan doen, daar sluit de ander zijn fantasie op in een begrensde ruimte, - dit laatste vaak in letterlijke zin. Zeker, Poe schreef korte verhalen, waarin de onbegrensde ruimte haar veelal gruwelijke macht doet gelden; waarbij ik denk aan *M.S. found in a Bottle*, hoewel ook hier de beperking niet ontbreekt. Maar een verhaal als *The Pit and the Pendulum* is, formeel gesproken, veel kenmerkender voor hem, en daarbij sluiten zich dan naar sfeer en opzet zoveel verwante verhalen aan, dat het ondoenlijk is hier van alle varianten, die hij op het motief van de *ingesloten ruimte*, de kelder, de put, de cel, de kast, de kuil, de lijkst, heeft weten te vinden, verslag uit te brengen. Zijn fantasie is niet exuberant, maar *geconcentreerd*, klassiek afgebakend; zij zet zich niet in ruimte of tijd vóórt, maar beschrijft een cirkelgang, - hetgeen technisch tot uiting komt in het meestal hoogst dramatische einde, waar van de aanvang af op aangestuurd wordt, omdat het van de aanvang af gegeven is, als een wiskundige stelling of een logische premisse. Waar Hoffmann improviseert, daar *demonstreert* zijn Amerikaanse geestverwant, en hij kan dit doen, omdat hij alles bij elkaar

houdt, in omcirkelde afzondering. Dat Poe zich ook van deze eigenaardigheid van zijn talent rekenschap heeft afgelegd, vindt men bevestigd in een passage van *The Domain of Arnheim*, waarin de esthetiek van het landschap aan het criterium van de ‘sense of *seclusion*’ getoetst wordt. In een ander verband kan men dit stellig ook herleiden tot de omstandigheid, dat Hoffmann geen dichter was, Poe wel.

Nu behoeft het geen betoog, dat de concentratie, waardoor zijn fantasie gekenmerkt wordt, dieper gelegen oorzaken moet hebben dan de technische eisen van de ‘short story’. De verhouding is hier veeleer omgekeerd: Poe was op de novelle aangewezen, omdat de hoedanigheid van zijn verbeeldingskracht hem daartoe voorbestemde; en deze hoedanigheid op haar beurt wortelde diep in zijn karakter, als mens. Want van dit menselijke blijft de kunstenaar, ook waar hij in volledige vrijheid meent te scheppen, toch steeds min of meer afhankelijk. In zijn verhalen en gedichten laat zich steeds één enkel overheersend motief aantonen, en dat is de *angst*, de beklemming, die tot waanzinnige schrik kan aanzwellen. Aan dit machtige affect is bij Poe alles ondergeschikt. Zelfs waar de hoogste vervoering in zijn verhalen doorbreekt, zelfs waar de vrouw hem haar troost niet onthoudt, wint de angst het nog, - vgl. het zeer onthullende *Ligeia*, dat Poe zelf onder zijn novellen het hoogst stelde, en dat zeker een van de meest typerende is voor de psychische constellatie, waaruit zij hun oorsprong namen. Een zekere angstsfeer ontbreekt *nooit* bij Poe, - zelfs in de humoresken niet, althans in de geslaagde; zelfs niet in zulke objectief gehouden fresco's als *The Domain of Arnheim*, of zulke zakelijke verslagen als *The Gold Bug*. Ook bij Hoffmann, en andere fantastische schrijvers, treedt deze angst op de voorgrond, zal men zeggen, en tot zekere hoogte is dit juist. Maar nu doen wij een tweede stap: er bestaat angst en angst! De angst bij Poe is misschien toch anders dan die bij Hoffmann. Wat doen wij, wanneer wij bang zijn, welke zijn onze mogelijke reacties? Van tweeërlei aard: òf wij *vluchten* voor datgene wat ons vrees aanjaagt, òf wij *krimpen ineen* en houden ons onbeweeglijk, als een konijn gebiologeerd door een slang, dat door roerloosheid de belager op een dwaalspoor tracht te brengen. Het eerste ziet men bij Hoffmann, - vgl. de monnik in *Die Elixire des Teufels*! -

het tweede daarentegen bij Poe; en het ligt voor de hand, dat dit vluchten resp. ineenkrimpen tevens een aanwijzing moet inhouden met betrekking tot de meer formele hoedanigheden van beider werk. Waar Hoffmann's fantasie zich in de ruimte verliest, - 'vervluchtigt', - daar schijnt die van Poe zich te condenseren onder een centenaarszware last, vandaar de beknoptheid en de conciese omtrekken van zijn verhalen.

De vergelijking met het gebiologeerde konijn behoeft natuurlijk enige correctie. De gedragingen van de mens zijn ten slotte anders dan die van het dier; en hoewel niemand weet wat er in een konijn omgaat onder de bedoelde omstandigheden, mogen wij aanzienlijke verschillen aannemen wat betreft de motivering der gedragingen. Afgezien nog daarvan, dat de mens, als denkend wezen, al spoedig het ondoelmatige van zulk een reactie leert inzien, - de slang bijt tòch, - doet bij hem, anders dan bij het konijn, zich ook nog de sociale factor gelden. Onverschillig of iemand uit angst vlucht, dan wel uit angst blijft waar hij is, bijna altijd zijn er toeschouwers aanwezig, die zijn daden beoordelen, en dus voor een niet gering gedeelte zijn handelingsvorm bepalen. En ontbreken de toeschouwers, dan beoordeelt hij zijn daden zelf. Kortom, de 'gebiologeerde konijnen' onder de mensen nemen in vele gevallen deze houding aan, alleen om hun angst niet te laten *merken*, zij doen alsof zij *niet* bang zijn; d.w.z. zij zijn te trots, niet om bang te zijn, maar om bang te schijnen.

Inderdaad meen ik met dit *conflict tussen angst en trots* de hand gelegd te hebben op Poe's meest typerende karakteristiek, en op een van de vooraanstaande kenmerken van zijn genie. Waarop deze angst gericht was, waartoe deze angst in laatste instantie is te herleiden, of hij van overwegende morele dan wel van fysieke aard was, doet daarbij weinig ter zake, te meer omdat ons tot een beter begrip daarvoor de onontbeerlijke biografische gegevens ontbreken. In de allereerste plaats zal men zijn ongewone fijnbesnaardheid wel aansprakelijk moeten stellen, - een fijnbesnaardheid, zonder welke het geniale niet denkbaar is, en die dan in dit geval, dank zij de angst, die er het gevolg van was, tevens het onderwerp bepaalde, waarop de genialiteit zich richten kon, - een soort 'perpetuum mobile' van het genie dus,

dat zich voedt met zijn eigen biologische tekortkomingen... Zoveel is zeker, dat Poe's verhalen, ook wanneer wij een ogenblik geen rekening houden met de stem van het geweten die in vele ervan zo verneembaar doorklinkt, hun menselijke betekenis bij uitstek ontleen aan het schouwspel van een man, die zijn eigen angst onder de ogen durft te zien, en er zich tegen te weer stelt. Poe was een van die mensen, op wie Nietzsche's woord van toepassing is: 'Herz hat wer Furcht kennt, aber Furcht zwingt, wer den Abgrund sieht, aber mit Stolz,' - en daarom gaan zijn 'gruwelverhalen' in hun kathartische, zo men wil pedagogische werking op de lezer verre de meer oppervlakkige esthetiek van het gruwelijke te boven, die ons met virtuoze middelen een avond prettig griezelen waarborgt. De esthetiek dezer verhalen, het effectbejag waarvan zij niet altijd vrij te pleiten zijn, is slechts één middel onder vele om de angst te bedwingen. Poe léért ons hoe wij onze angst kunnen bedwingen: door houding, door ironie en sarcasme, door logisch denken, door bewustwording, door waakzaamheid, door eerlijkheid tegenover onszelf. Bijna alle personages, waarin zijn 'ik' zich achtereenvolgens vermomde, worden gekenmerkt door een tot het laatst toe, ook tegenover het afgrijselijkste stand houdende *observatie*, - niet omdat het zo 'interessant' is waarvan zij getuige zijn, maar omdat dit observeren hen verhindert de schande van een vlucht op zich te laden. De bezoeker van het 'House of Usher' vlucht niet voordat het noodlot zich heeft voltrokken, en er niets meer voor hem te doen is overgebleven.

Uit dit alles laten zich intussen ook de beperkingen van Poe's genie afleiden. Het conflict tussen angst en trots, tot hoeveel boeiende varianten het zich ook lenen mag, omvat niet het gehele leven, en het valt moeilijk te ontkennen, dat Poe, zodra hij buiten die bancirkel treedt, als kunstenaar veel van zijn feilloze zekerheid verliest. Veel levensgebieden schijnen niet voor hem te bestaan, trouwens. Het meest voelbaar ontbreekt in zijn werk wel het eigenlijk tragische, - een accent dat men hier onwillekeurig verwachten zou. Het ontbreekt, het móét ontbreken, omdat het tragische berust op een conflict tussen de persoonlijkheid en iets anders - noem het noodlot, noem het de buitenwereld, of de maatschappij, - terwijl bij Poe het conflict zich geheel binnen

de grenzen der persoonlijkheid blijft afspelen. Maar dit hebben wij te aanvaarden, als een van de fundamentele kenmerken van zijn genie. Poe is het grootste genie onder de Amerikaanse schrijvers, zei ik; maar hieraan moet worden toegevoegd: hij had, als verteller, het beperktste talent. Maar wanneer ik kiezen moet tussen hèm en een veelomvattend talent zonder één sprankje genialiteit, dan zal ik niet lang aarzelen.

## de geheimen van *Wuthering Heights*

Het meesterwerk van Emily Jane Brontë is een boek met een dubbele bodem. Het kan op twee manieren, zo al niet gelezen, dan toch beoordeeld worden, namelijk met het ‘verstand’ en met het ‘gevoel’; en waar dit tot op zekere hoogte bij iedere literaire schepping het geval is, daar wordt in *Wuthering Heights* de splitsing des te wenselijker, omdat men hier om bepaalde redenen steeds eenzijdig de nadruk op het emotionele element heeft gelegd. Emily Brontë wordt niet alleen als een genie beschouwd, - wat zij ongetwijfeld was, - maar als een blindelings geïnspireerde, een bezetene bijna, een sfinx. Dat deze sfinx ook ‘invloeden’ onderging, die zich literair-historisch laten narekenen, wordt dan wel toegegeven; maar dit verandert niets aan de kwaliteiten van het werk zelf, waarvan het elementaire geweld, het pathos, de irrationaliteit, gemeten aan de ‘voorbeelden’, er alleen maar verwonderlijker door worden. In zijn dissertatie *Les Soeurs Brontë et L'Etranger* brengt Augustin-Lewis Wells de gehele intrige van *Wuthering Heights* tot die van *Das Majorat* van E.T.A. Hoffmann terug (vgl. zijn uitvoerige analyse op pag. 149-166), maar hiermede wil niets tegen het boek be-

wezen zijn: het boek blijft een ‘wonder’. Bij slechts weinigen schijnt het tot dusverre te zijn opgekomen, dat het wonder zich wel degelijk laat doorgronden en analyseren, ook wanneer wij afzien van de reminiscensenjacht, en dat Emily Brontë's schepping niet alleen een onweerstaanbaar beroep doet op ons gevoel, maar ook stand houdt tegenover de strengste eisen der nuchtere kritiek. Dit maakt het wonder ook pas volkomen, - deze dubbelzijdigheid ervan.

Waarom onderschat men veelal de intelligentie in *Wuthering Heights*, en geeft men de schrijfster uit voor een literaire Jeanne d'Arc, bezocht door stemmen? Allereerst is daar natuurlijk de Brontë-legende, Victoriaans gecanoniseerd en sindsdien nauwelijks herzien. De drie Brontë's en zeker Emily, worden ons voorgesteld als eenvoudige dorpsmeisjes, onwetende provincialen; vaak acht men de broer, Branwell, iets meer wereldwjs, nodig om de meisjes te ontbolsteren en hun althans enkele verwijderde noties omtrent de ‘hartstochten’ bij te brengen, die zij in hun kuis en nederig stulpje natuurlijk niet hadden leren kennen. Nog een stap verder, en Branwell heeft *Wuthering Heights* niet alleen geïnspireerd, maar ook geschreven: een Baconiade, die tegenwoordig gelukkig tot de overwonnen standpunten behoort. Maar ook aan de wereldvreemdheid der Brontë's is in de loop der jaren danig geknaagd, en dezelfde Augustin-Lewis Wells deed een goed werk door onomstotelijk vast te stellen, dat de Brontë's allermint geestelijk geïsoleerd leefden, maar dat zij, èn door het verblijf in Brussel, èn door voortgezette lectuur, wegen hadden gevonden om zich volledig in de literaire cultuur, met name die van Frankrijk, in te schakelen. Naast dit gemakkelijk te ontwarren misverstand bestaan er nog andere oorzaken voor een kunstmatige emotionalisering en primitivisering in dit geval. Men heeft zich, merkwaardig genoeg, steeds weinig beziggehouden met *Wuthering Heights*. Veel boeken en artikelen over de Brontë's zijn bovendien verkapt vies romancées of ronduit panegyrieken. Men schijnt, om over dit boek te kunnen schrijven, eerst een soort vereenzelvigingsproces met Emily Brontë, te moeten ondergaan, hetgeen voor een kritische analyse des te minder bevorderlijk is, omdat datgene wat voor zulk een uiteraard

vrij oppervlakkige vereenzelviging het eerst in aanmerking komt, niet de intelligentie is, maar de affecten, de emotionaliteit. Als uitgangspunt mag een dusdanige vereenzelviging allerminst te verwerpen zijn, blijft men op dit standpunt staan, dan komt men ook niet verder dan een exposé van vage en aangeblazen gevoelens, naturalistische mystiek en Keltische geheimzinnigheden. Vergelijk dit eens met de onvermoeibare aandacht, besteed aan een waarlijk niet minder 'bezeten' meesterwerk als de *Hamlet*, waarover zoveel verschillende theorieën zijn gelanceerd, dat in hun gezamenlijkheid al haast de volledige waarheid omtrent de hoofdpersoon moet zijn vervat. Het bestaan dezer theorieën doet geenszins afbreuk aan de emotionele geladenheid van het drama; en het voordeel ervan is, dat men de mogelijkheid openhoudt van intellectuele processen, die zich, onontwarbaar verbonden met de emotionele, in het brein van Shakespeare afspeelden, terwijl hij *Hamlet* schreef. In plaats van de affecten kunstmatig te vergroten trekt men hun *mogelijke* grenzen, door ze te verklaren. Iedere gezonde theorie omtrent de *Hamlet* kan corresponderen met een authentiek inzicht, bij Shakespeare aanwezig, in de drijfveren van zijn melancholische held; maar wie op drijfveren geen acht slaat, ziet slechts gedrevenen, - gedreven personages en gedreven schrijvers, en het gemis aan kritiek bij de beoordelaar projecteert zich zodoende op het werk zelf. Dit is het geval bij Emily Brontë. Belangrijker nog ter verklaring van de leemte, waarop ik hier de aandacht vestig, is het historisch milieu, waarin *Wuthering Heights* ontstond. Waar achter Shakespeare zich steeds een fond van nuchtere en slagvaardige Renaissancistische levenswijsheden verbergt, daar is het bij Emily Brontë de romantiek, die de beoordelaar er maar al te gemakkelijk toe brengt zich blind te staren op het irrationele en elementaire van wat zo duidelijk imponeert als een schepping 'uit niets', - en dan van een vrouw! - en dan zulk een onbeschreven blad als dit meisje uit Haworth! Romantischer kan het al niet; maar men vergeet, dat datzelfde meisje uit Haworth niet alleen Byron kende, Scott en de 'Gotische romans', maar ook George Sand en Chateaubriand en andere vertegenwoordigers der Franse romantiek, die steeds nuchterder en meer psychologisch ingesteld was dan de overeenkomstige stromingen elders. *Wuthe-*

*ring Heights* dus koeler en rationeler dan wat men zich gemeenlijk onder romantiek voorstelt, - goed. Maar *Wuthering Heights* tevens onstuimiger, dieper, demonischer, raadselachtiger! Want dit is een van de geheimen van dit boek, dat het een bepaalde, met de tijd van ontstaan gegeven norm niet in één, maar in twee richtingen overschrijdt, zoals men uit zijn kinderkleren groeit naar boven en naar beneden.

*Wuthering Heights* is tegelijk romantischer en ònromantischer dan de romantische schablone, en evenals bij Dostojewski, bij wie zich ongeveer hetzelfde laat opmerken, zal dit steeds moeilijkheden opleveren voor degenen die zulk een boek of zulk een oeuvre onder één formule wensen te vangen.

*Wuthering Heights* ontleent zijn belang aan de figuur van Heathcliff. Heathcliff is niet alleen de sleutel tot het boek, maar ook tot de dubbele bodem van het boek, wanneer ik mij zo uitdrukken mag. Wie is Heathcliff? De afkomst van deze vondeling, die door boer Earnshaw in zijn gezin wordt opgenomen om daar voortaan de prominente rol van 'splitszwam' te spelen, mag duister zijn, zijn literaire afkomst is dit allerm minst. Daarbij behoort men minder te denken aan Hoffmann's geliefkoosde Zigeunerfiguren, die wel demonisch zijn, maar over het geheel niet zeer kwaadaardig, dan aan de Byronnistische renegaten, - H.W. Garrod gaat zelfs zo ver van te veronderstellen, dat de figuur van Byron zelf tot de literaire voorouders van Emily Brontë's personage behoort.<sup>1</sup> Men kan voorts het oog richten op Jago en de vele schelmen en edelschelmen, die sindsdien in de boeken hun aanvechtbaar bestaan hebben geleid. Men kan, bij wijze van tour de force, de literatuurgeschiedenis terug laten lopen, jaartallen vervalsend, en een ogenblik aannemen, dat Heathcliff voor het eerst bij Dostojewski opdook, onder de naam Stawrogin, of Rogoschin...

Wat Heathcliff met al deze figuren gemeen heeft is het element van de wrok, - wat hem van al deze figuren, vrijwel zonder één uitzondering, onderscheidt, is dat deze wrok in het boek zelf aannemelijk wordt gemaakt als algemeen menselijke reactie! Dit is niet de wijze waarop 'demonen' zich doorgaans laten ver-

1 In zijn inleiding tot *Wuthering Heights* van 1930, Oxford University Press, The World's Classics. Uit deze uitgave is in dit artikel ook geciteerd.

klaren. Maar Heathcliff, zo gezien, *is* dan ook geen demon, al gedraagt hij zich demonisch. De gehele galerij van schurken, sadisten en satanisten zal men tevergeefs afzoeken naar zulk een volmaakt luciede geval van evenredigheid tussen lijden en weerwraak; zelfs bij Dostojewski ontbreekt het. Wat betekent dit? Het betekent eenvoudig, dat wij een argument hebben gevonden voor de rationaliteit van Emily Brontë's creatie. Er is in onze literatuur een merkwaardig gesprek over *Wuthering Heights* opgetekend, door die onvermoeide causeur E. du Perron, gepubliceerd in *Voor kleine Parochie*, pag. 150. In dit gesprek zegt A. Roland Holst, Emily Brontë's hoofdfiguur vergelijkend met Raskolnikow: 'Heathcliff is een element', - waarmee ongeveer bedoeld wordt, dat men zich als lezer niet in Heathcliff verplaatsen kan; men heeft hem slechts te aanvaarden, zoals regen en wind. In de zo juist geschetste gedachtengang is dit echter apert onjuist. Waar Heathcliff een meer 'elementaire' indruk maakt dan Dostojewski's helden, daar is dit voornamelijk te wijten aan het geheel andere milieu en aan de gevolgde techniek: vrijwel het gehele boek wordt namelijk verhaald door de dienstbode Nelly Dean, een schrandere, doch eenvoudige ziel, die natuurlijk niet toe is aan een 'verklaring' van het fenomeen Heathcliff. Maar zodra men een dergelijke verklaring niet alleen zoekt in een toegevoegde explicatie, doch in de gebeurtenissen zelf, dan verandert de zaak, en blijkt Heathcliff als romanfiguur veel beter doorlichtbaar dan b.v. Stawrogin, Dostojewski's meest 'demonische' schepping.

Zie ik goed, dan is het verschil tussen deze beide vergelijkbare grootheden inderdaad gelegen in een verschil in motivering van de wrok. Bij Stawrogin, de door het lot verwende, wie niemand enig leed heeft berokkend, - althans staat dit nergens in de roman, - is volop sprake van een 'ressentiment', een smeulend wrokgevoel zonder bepaald object, en dat zich daarom op iedereen en op alles kan richten. De wrok is hier een surplus, dat uit 'niets' ontstaan is; het behoort tot de karakterkern van de man en draagt als zodanig bij tot de suggestie van het 'elementaire'. Eerst in onze tijd heeft men er zich aan gewaagd een dergelijk objectloos ressentiment toch nog tot zijn oorsprong te herleiden, maar waar noch bij Emily Brontë noch bij Dostojewski de diepte-

psychologie, die tot dat doel enige meer of minder goed gefundeerde theorieën in omloop bracht, aan de orde is, kunnen wij deze verklaringsmogelijkheid gevoeglijk stilzwijgend voorbijgaan. Waar het hier op aankomt is, dat, gemeten aan hetzelfde psychologisch-analytische (niet hetzelfde als psychanalytische!) niveau, Heathcliff's handelingen, gegeven natuurlijk een zekere predispositie, volledig te verklaren zijn uit wat hem wedervoer, Stawrogin's handelingen bijna uitsluitend uit wat hij *is*.

Dit verschil in rijkdom aan motivering laat zich tot in de kleinste bijzonderheden aantonen. Behalve in zijn hardnekkige verdelgingskrijg tegen de familie Earnshaw, en later tegen de familie Linton, - Edgar Linton trouwt met de door hem aanbeden Catherine Earnshaw, met wie hij samen is opgegroeid, - manifesteert Heathcliff's duistere geaardheid zich in enkele ploertigheden, waarvan voor ons hedendaags bewustzijn wel het weezinwekkendst is het ophangen van het hondje, ter gelegenheid van de ontvoering van Isabella Linton, Edgar's zuster. Als schurkenstreek lijkt deze daad onnodig en onverklaarbaar, 'gratuit', zou Gide zeggen, en in zoverre te vergelijken met het meer burleske optreden van Stawrogin, waar hij in het begin van *De Démonen* een oude generaal 'letterlijk' bij de neus neemt en hem het vertrek doorsleurt. Maar ziet men beter toe, dan blijkt, dat de motivering ook hier niet ontbreekt: het hondje zou blaffen, en bij een ontvoering zijn blaffende honden nu eenmaal uit den boze... Dit is een zeer eenvoudig geval, maar daarom juist uitermate geschikt om aan te tonen aan welke zijde men het 'elementaire' heeft te zoeken, dat is het onbegrijpelijke, het irrationele, het pathologische. Heathcliff is geen element, hij is ook geen 'weerwolf', zoals Robert de Traz hem noemt in zijn boek over de Brontë's, - hij is een mens als wij allen, met zeer duidelijk naspeurbare beweegredenen; en eerst in de *mate*, waarin die beweegredenen vat op hem krijgen, hun nawerking, hun duur, duikt iets op van een pathologie, die met die van een Stawrogin op één lijn te stellen is.

Voor een beter begrip van de figuur van Heathcliff, en voor het volkomen adequate van zijn weerwraak, - datgene waarin hij zich onderscheidt van de zuivere, 'gratuite' ressentimentstypen, de Stawrogin's, de Dorian Gray's, de Lafcadio's, de Rupert

Sörge's, en ook van de wrekers-met-onvoldoende-aanleiding, de Jago's, de Hamlet's, de Raskolnikow's, de Maurice Spandrell's - moet men zich steeds de vreselijke vernederingen voor ogen houden, waaraan hij in zijn jeugd blootstaat. Deze scènes (op pag. 69 b.v.) nemen in het verhaal niet zoveel plaats in, maar zij behoren tot het poignantste van het gehele boek, en men moet ze vooral niet vergeten tijdens de lectuur van wraakoefeningen, die naar omvang en intensiteit de aanleiding tot de wraak met enige astronomische getallen schijnen te overtreffen. Maar dit is inderdaad ook niet méér dan 'schijn', want de aanleiding werd met deze getallen reeds vermeerderd, automatisch vermeerderd, op het moment dat zij optrad. Wanneer Nell Dean van Hindley Earnshaw (de zoon van de oude Earnshaw, die Heathcliff in huis nam) zegt: 'His treatment of the latter was enough to make a friend of a saint', dan hebben we daarbij niet in de eerste plaats te denken aan die behandeling als zodanig, vermenigvuldigd en gepotentialiseerd door een bijzonder wraakgierig karakter, doch aan de fatale bijomstandigheid, dat de vernederingen steeds plaats grijpen in het bijzijn van Catherine Earnshaw. Het vermenigvuldigingsgetal, waaruit de afbetaling resulteert, is, hoe astronomisch ook, niet uit de lucht gegrepen, maar schuilt in het gebeuren zelf: hier worden wrok en liefde met elkaar vermenigvuldigd! Vermenigvuldigd op een wijze, die in de ganse literatuur haar weerga niet vindt, - waarbij ik nu niet zozeer doel op de meesterlijke uitwerking als wel op het zeldzame dezer menselijke verhoudingen als zodanig.

Heathcliff als 'element' verdwijnt derhalve achter zijn wraak, en wordt voor ons gerationaliseerd, 'gedeselementariseerd', in de mate daarvan. Van de lezer wordt daarbij alleen gevergd, dat hij vernederingen niet vergeet die een ander onderging. Men neme geen voorbeeld aan Nell Dean, die Heathcliff's koude razernij meent te kunnen bezweren met het 'hebt uwe vijanden lief', - men neme er althans geen voorbeeld aan zolang men Heathcliff wenst te begrijpen. In zekere zin is Heathcliff heel gemakkelijk te begrijpen, dat wil zeggen op een algemeen menselijk plan, waar het psychologisch raadsel zich toegankelijk toont voor begrip en levenswijsheid. Het raadselachtige in deze roman treedt veel meer naar voren in de figuur van Catherine Earn-

shaw, en in de liefde tussen haar en Heathcliff, - liefde is wellicht altijd raadselachtiger dan haat en wrok... Maar zoals het daar voor ons ligt, is *Wuthering Heights* in eerste instantie het boek van de wraak, en in zoverre is het glashelder en logisch verantwoord als geen ander. De duistere satanist Heathcliff blijkt een instrument te zijn van de wetten der vergelding, de wetten van het 'oog om oog, tand om tand', die zich een geheel boek door in hun onverbiddelijke cirkelgang laten volgen. Inderdaad laat *Wuthering Heights* zich lezen als een allegorie, waarin Heathcliff slechts de wraak belichaamt, waarin niet hij, doch de wraak hoofdfiguur is. Wij volgen de cyclus van de wraak. Wij volgen haar ontstaan, haar bloei, haar afsterven, - wij zijn er getuige van hoe de wraak ten slotte zichzelf verijdt. Niemand zal aan dit alles het 'elementaire' willen onzeggen, - maar het is het elementaire van een meetkundige figuur, van een werktuigkundige vergelijking, waarin passies door krachten worden voorgesteld, en daarom is het elementaire hier tevens het rationele, - het rationele, dat eerst op een hoger niveau van wijsgerige bezinning aan het algemene raadsel van het natuurlijk bestaan zijn begripelikheden verliest.

Met Dostojewski's romans behoort *Wuthering Heights* tot de boeken, die het grootst mogelijke quantum literair verantwoord pathos binnen hun bladzijden hebben toegelaten. Daarbij heeft, zoals ik reeds zei, Emily Brontë's schepping het voordeel van vrijwel nergens uit te glijden naar het 'pathologische'. Zeker, men kan in Catherine Earnshaw een 'hysterica' zien, in Heathcliff een 'sadist', - maar de eerste vertoont de desbetreffende verschijnselen (door Nell Dean doorzien: een van de knapste stukjes van de 'onwetende' Emily Brontë, vgl. pag. 149) eerst nadat zij niet alleen door haar emoties, maar ook door haar borstkwaal is gesloopt, en het 'sadisme' van haar minnaar is, zoals ik zojuist betoogd heb, voldoende gemotiveerd om het buiten de sfeer van het abnormale te doen vallen. In elk geval leggen we hier de hand op een kenmerkend onderscheid met een Stawrogin, een vorst Mischkin, een Kirillof, en zovele anderen. Het merkwaardige van de Engelse roman is nu, dat dit pathos bijna overal gecontrapunteerd, en zo nodig geneutraliseerd wordt door een zakelijkheid en een humor, die er een typisch moderne ver-

schijning van maken, in zover het moderne gekenmerkt wordt door een afslijpen aan elkaar van de scherpe kanten, die in de oudere romankunst als onverzoenlijke tegenstellingen tegenover elkaar worden geplaatst. Daarmee meent de moderne roman het werkelijke leven te benaderen, daar waar de oudere roman, in zijn voorliefde voor ‘typen’, voor schurken tegenover engelen, voor onvermengde drijfveren en gelijkblijvende reacties, steeds nog de invloed blijft verraden van het klassieke drama. Zoals in *Wuthering Heights* rationaliteit en demonie onontwarbaar vermengd zijn, zo is dit ook het geval met goed en kwaad, zakelijkheid en pathos, humor en ernst. *Wuthering Heights* is moderner dan Meredith en Hardy, - in het Victoriaanse tijdperk de verst vooruitgeschoven pioniers, - om van Eliot, Thackeray en Dickens maar te zwijgen. En in zekere zin is het zelfs moderner dan het werk van de grote Rus, die weliswaar de innige vermenging van goed en kwaad, zakelijkheid en pathos kent, maar bij wie de humor te vaak nog toegewezen is aan speciaal daarvoor uitgekozen typen en situaties. Bij hem speelt de Russische dronkeman de rol van Shakespeariaanse nar, - en de lach moge hier steeds vergezeld zijn van de traan, wij nemen deze lieden toch niet helemaal au sérieux. Waar in de schildering van een Stawrogin het komische opduikt (het incident van de bij de neus gevatte generaal), daar blijft dit beperkt tot de voorgeschiedenis. Bij Emily Brontë daarentegen *kunnen* nagenoeg alle personages in een belachelijk daglicht optreden; er is hier geen sprake van vaste komische typen, - de oude knecht, Joseph, is eerder grotesk en huiveringwekkend dan komisch, - geen sprake van een volgehouden rolverdeling tussen ernst en luim. Zelfs Heathcliff is een enkele maal belachelijk, namelijk daar waar hij letsel oploopt in een van de talrijke binnenskamers vechtpartijen. Hij is dan opeens ook geen ‘Byronniaanse held’ meer... Tegenover de figuur van Catherine Earnshaw, die nergens de lachzenuwen prikkelt, heeft de schrijfster weer een ander middel te baat genomen om het al te onverhulde pathos te vermijden, en wel door de vertelster, Nell Dean, bij herhaling te laten verklaren, dat zij de dochter van haar vroegere meester ‘niet sympathiek’ vindt (b.v. op pag 85). Dit nu is een unicum in de gehele literatuur tot op dat tijdstip, - men denke zich eens een klassiek

drama in, waarin een ‘bode’ of een dergelijke figuur het publiek toevertrouwt, dat hij voor de heldin - en wat voor heldin, de draagster ener waarlijk bovenmenselijke liefde, een liefde ‘over het graf’, - eigenlijk niet zo heel veel voelt! De bedoeling is intussen duidelijk: het bovenmenselijke wordt door deze bekentenis menselijk gemaakt; en waar men wel eens minachtend gesproken heeft over de compositie van *Wuthering Heights*, daarbij niet in de laatste plaats doelend op de omslachtigheid van het procédé van een afzonderlijke ‘vertelster’, daar heeft men in werkelijkheid alle aanleiding dit procédé te bewonderen, want zonder Nell Dean zou Catherine Earnshaw nooit met beide voeten op de aarde zijn komen te staan. Het omgekeerde treft men aan bij haar dochter, de jonge Catherine, die in een exquisiet belachelijk avontuur verstrikt raakt, maar die bij wijze van tegenwicht alle sympathie heeft van haar oude verzorgster. Dat in de figuur van Heathcliff de gevaren van het melodrama het hoogst lagen opgestapeld, zal iedere lezer van het boek duidelijk zijn geworden. Men kan niet zeggen, dat Emily Brontë ze overal met even goed gevolg vermeden heeft, - zo vindt men op pag. 188 een uitbarsting van Byronniaanse retoriek, die onecht aandoet, - maar steeds heeft zij toch in ironie en sarcasme de wegen teruggevonden naar wat deze Heathcliff in werkelijkheid geweest kan zijn. Inspiratie op de Jago-figuur mag dan niet zijn af te wijzen, Heathcliff's grimmige uitvallen blijven toch wel zeer persoonlijk: zo op pag. 131 zijn cynische uitlatingen over Isabella Linton, die hij ten huwelijk denkt te vragen (‘you'd hear of odd things if I lived alone with that mawkish, waxen face: the most ordinary would be painting on its white the colours of the rainbow, and turning the blue eyes black, every day or two’), of op pag. 138 de aankondiging van zijn wraak (‘You are welcome to torture me to death for your amusement, only allow me to amuse myself a little in the same style’), of op pag. 142 de beledigingen, die Edgar Linton van hem te verduren heeft (‘I would not strike him with my fist, but I'd kick him with my foot, and experience considerable satisfaction. Is he weeping, or is he going to faint for fear?’). Let wel, dit alles zegt hij tegen Catherine Earnshaw (inmiddels getrouwd met Edgar Linton), zijn bovenmenselijke geliefde!

Het beste middel om een al te vlijtig pre-Raffaëlitisch idealiseren van deze roman de kop in te drukken is een steeds herhaalde bestudering van de komische scènes, - tragisch-komisch, zo men wil, maar dit toch meer door hun functie in het boek dan door hun eigen mérites. Ongetwijfeld kan de poging van de dronken Hindley Earnshaw om Nell Dean een mes, dat naar haring stinkt, te laten inslikken, en het gesol met de kleine Hareton dat daarop volgt (pag. 88 e.v., - men denkt hier even aan een zoveel moderner boek als *A Glastonbury Romance* van John Cowper Powys, waarin op pag. 899 e.v een dergelijke scène voorkomt), in het kader worden gezien van de geleidelijke, later door Heathcliff bespoedigde ondergang der familie. Men zou er dus om kunnen wenen; maar het is een feit, dat men dit niet doet, men weent niet, men huivert ook niet komisch, maar men lacht. Dat iemand, om zich op de vader te wreken, het kind perverteert, is wel het droevigste dat zich denken laat; de bladzijden evenwel, waar Heathcliff's invloed op Hindley's zoon Hareton wordt gedemonstreerd, behoren tot de meest onweerstaanbare van het gehele boek, - des te verwonderlijker omdat een vrouw deze scènes vol van de rauwste galgenhumor schreef. Een vrouw, - een genie, - maar stellig, op deze plaatsen, geen mondstuk van het bovenzinnelijke!

Tot de meest verbijsterende passages van *Wuthering Heights* moet de gehele tweede helft gerekend worden: Heathcliff's machinaties om zijn zoon Linton te laten trouwen met de jonge Catherine, de dochter van Catherine Earnshaw, maar tevens van de gehate Edgar Linton. De commentaren, die ik hierover las, gaven mij de indruk, dat men met dit slot eigenlijk nooit goed raad heeft geweten; in vele gevallen zal het trouwens wel hebben moeten dienen om het sprookje van de 'slechte compositie' nader te funderen. H.W. Garrod spreekt van 'Linton's precocious and cruel love' - hetgeen niet eens meer een onbeholpen interpretatie is, maar aantoonbaar onjuist. Linton is namelijk in het geheel niet verliefd op Catherine, hij laat zich hoogstens door haar bemedelijken, en is voor het overige reeds feilloos het limpiede en kleinzerige kwellertje geworden, dat Heathcliff van hem heeft willen maken. Augustin-Lewis Wells zoekt de oplossing in een meer symbolistische richting: volgens hem zou de eerste helft

van *Wuthering Heights* verhalen wat werkelijk gebeurd is, de tweede wat had kunnen gebeuren. Ik moet bekennen, dat de bedoeling hiervan mij ontgaat. Is deze tweede helft dan zoveel onwerkelijker, sprookjesachtiger, of al weer ‘demonischer’ dan de eerste? Het mocht wat, - vergeleken met het relaas van de liefde tussen Heathcliff en Catherine Earnshaw, tot aan de dood van de laatste, maakt de geschiedenis van Linton Heathcliff en de jonge Catherine eerder de indruk van een cynische grap, - een grap die na Linton's dood in de groeiende idylle tussen Catherine en Hareton ten einde gespeeld wordt. Blijkbaar is het van een serieus commentaar te veel gevergd om een demonisch en bezeten boek met een ‘grap’ te laten eindigen, - daarom moest er iets anders op gevonden worden.

Naar mijn mening is de epiloog van *Wuthering Heights* niet beter op te vatten dan als een *parodie* op wat eraan voorafging, - geen kunstmatige parodie in de geest van een saterspel na het drama, maar een parodie, die door de realiteit zelve geleverd wordt. Al weer: de figuur van de jonge Linton is, bij al zijn navrante kasbloemallures, komisch; deze gehele episode is komisch, wanneer men tenminste gevoelig is voor dit soort humor. In Linton komt het ‘bedorven kind’ tot leven, - zoetelijk, wreed, achterbaks en beschouwelijk, - op een wijze die Dickens' pogingen in deze richting hopeloos doet verbleken. Eerst in de gang van de roman geïntegreerd openbaart de epiloog zijn ontstellende tragiek, - tragiek met betrekking tot Heathcliff, de aanstichter. Deze dwaze en misdadige verbintenis, die nu ook al de tweede generatie in zijn revanche betreft, slaat op hemzelf terug en maakt zijn wraak onmogelijk: van het ogenblik af, dat hij in het gezicht van de jonge Catherine de trekken van de oudere herkent, is hij als wreker verloren, en weldra ook als mens. Voor hemzelf dus een tragedie, het laatste bedrijf hiervan, - voor de lezer evenwel, die het stromen van de tijd nog tot een zesde en zevende bedrijf toelaat, een wraak van het leven op de wreker, een spontane reactie op wat zich niet in een vergeldingsschema dwingen laat, - dat wil zeggen een humoristische reactie. Het leven gaat zijn gang, en Heathcliff heeft niets anders bereikt dan een monsterachtige nabootsing, eerder geschikt tot bevrediging van het verlangen naar zelfkwelling, - één van de mogelijke in-

terpretaties trouwens van zijn beweegredenen, - dan van wraakzucht.

*Wuthering Heights* is het boek van de wraak. Het is tevens het boek van de liefde, van de alleenheersende, al het andere buitensluitende passie. Het laat zien hoe wraak zichzelf opheft en de wreker verteert, - maar daarnaast laat het ook de onmogelijkheid van de liefde zien, de zelfopheffing dáárvan; en eerst in deze symmetrische figuur onthult zich het waarlijk formidabele niveau van dit boek, dat twee machtige grondinstincten in parallelbeweging aan zichzelf doet ondergaan. Aldus beschouwd is er in de literatuur geen ander boek aan te wijzen, dat met *Wuthering Heights* vergeleken kan worden. Steeds, zelfs bij Dostojewski, worden liefde en wraak bij elkaar gebracht in de banalere formule van de gedwarsboomde liefde, het liefdesverraad, de wraak op de medeminnaar. Bij Emily Brontë is er, het bestaan van de onbeduidende Edgar Linton ten spijt, geen sprake van een eigenlijke medeminnaar, geen sprake van een derde. 'De derde' is hier al het andere, alles wat niet Catherine Earnshaw is voor Heathcliff, en Heathcliff voor Catherine Earnshaw, - en daaronder valt even goed Isabella als Edgar, even goed Hindley als later Hareton, Linton en de jonge Catherine. In de meeste boeken, die aan deze problemen toekomen, leven liefde en wraak ten koste van elkaar, d.w.z. hoe onzekerder de liefde, hoe meer twijfel en tegenkating, hoe meer de wraakzucht wordt aangewakkerd, een wraakzucht, die in laatste instantie dan ook allen de geliefde geldt, al wordt de straf aan plaatsvervangers voltrokken. In het geval van Heathcliff zien wij vrijwel het omgekeerde: bijna nooit betrappen wij hem op aanduidingen van serieuze wrok jegens Catherine Earnshaw, van wier liefde hij immers ook zeker is; steeds is het er hem alleen maar om te doen zich te wreken op wie hem in de weg stonden of hem vernederden in haar tegenwoordigheid; en dat zij als eerste en voornaamste slachtoffer valt van zijn wraakoefening, is niet door hem gewild. Hoogstens, in een geheimzinnige weerspiegeling, kan zijn wraak, en de gevolgen daarvan, hem nog tot bewustzijn brengen, dat de liefde tussen hem en Catherine tot de onmogelijkheden behoort, - zoals ook die liefde, in haar consequenties, ten slotte

bewerkstelligt, dat de wraak zichzelf doorziet en aflaait van een prooi, die geen prooi meer is. Een andere wederkerige beïnvloeding tussen liefde en wraak - dan aan het begin en het einde ervan dus - doet zich in dit boek niet voor: geen uitdagende intriges, geen mesquine complicitéit tussen medeminaar en geliefde, geen tergend spel van 'de duivel in de vrouw', zonder welke verwikkelingen toch haast geen liefdesroman denkbaar is, - en men zou zich de vraag kunnen stellen of wij hier te doen hebben met een grandioze constructie, naast, of tegenover de werkelijkheid opgetrokken, dan wel met de werkelijkheid zelf. Is het mogelijk, vraagt men zich af, dat iemand, zo eenzijdig door wraakzucht bezielde als Heathcliff, zijn liefde onvertroebeld houdt, en dat iemand, die zo razend bemint, tegelijkertijd zo hardnekkig naar vergelding kan streven? Emily Brontë bewijst, dat het mogelijk is. Waar wraakzucht en liefde, of haat en liefde, elkaar 'logisch' buitensluiten daar kunnen zij realiter zeer goed op maximale sterkte naast elkaar voortbestaan, - niet naar de bekende en in romans ook al weer veelvuldig beoefende trant van 'haat die eigenlijk liefde is', van het omgekeerde hoort men merkwaardigerwijs veel minder vaak! - maar in een samengaan van de oorspronkelijke, onaangetaste energieën. Psychologisch opent dit allerlei vergezichten, die hier niet verder nagegaan kunnen worden. En Heathcliff mag dan een grensgeval vertegenwoordigen, alleen al door dit probleem te hebben gesteld, behoort zijn schepster tot de grote initiateurs van een dieper borende mensenkennis, kennis van de mate waarin verschillende instincten elkaar in de menselijke ziel verdragen, - kennis van de tegenstrijdigheden in ons.

Romantisch interessant is na te gaan van welke middelen Emily Brontë zich bedient om in haar boek de beide tegenkrachten, wraakzucht en liefde, tot liquidatie te brengen. Wat de wraakzucht betreft duidde ik de weg reeds aan. Wanneer Catherine Earnshaw eenmaal gestorven is, kan Heathcliff nog maar de hand leggen op wezens, die op een of andere wijze met haar verbonden zijn en tegenover wie hij machteloos blijkt, zodra hij een 'gelijkenis' ontdekt met háár. Dit geldt reeds voor Hindley, de oorspronkelijke vijand, al is het hier nog maar Nell Dean, die Heathcliff op de familietrekken wijst (pag. 224), het geldt later

voor Hareton (pag. 373) en in het bijzonder voor de jonge Catherine (pag. 395). Het toeval wil dan nog, dat Heathcliff ten slotte met deze twee, van wie Hareton bovendien erg op hem gesteld is, alleen achterblijft, en dat alles wat niet Catherine's bloed in zich heeft, zich aan zijn wraakneming onttrekt: Edgar Linton sterft, Isabella Linton vlucht, en zijn eigen zoon (en die van Isabella) sterft eveneens. Deze constellatie wordt mogelijk gemaakt door de zeer rigoureuze beperking van de dramatis personae, een beperking tot twee families slechts, met wat gediensstigen en honden en een enkele dokter. Ongetwijfeld is dit een kunstgreep, - maar een kunstgreep, die niet alleen de weergaloos beklemmende sfeer bepaalt, doch tevens de gelegenheid verschaft tot een demonstratio ad oculos van de zelfopheffing van de wraakzucht. In deze zelfopheffing ligt dan nog een diepere zin, die de verhoudingen in *Wuthering Heights* te boven gaat, want waarom ons te bepalen tot een simpele familiegelegenheid, die in zoveel families ontbreekt? Zolang men nog van één mens houdt, is het onmogelijk zich in volle omvang op een ander te wreken, - deze gewaagde psychologische waarheid ligt als het ware in het verlengde van de moraal van dit boek.

De hieraan tegengestelde waarheid zou moeten luiden: het is onmogelijk in volle omvang lief te hebben, zolang men zichzelf nog is en zich niet van zijn eigen levenservaringen heeft kunnen ontdoen. Tot het demonstreren van deze stelling heeft Emily Brontë niet van de figuur van Heathcliff gebruik gemaakt, doch van die van Catherine Earnshaw; en niet van de latere ontwikkelingsstadia der geschiedenis, doch van het begin, een begin dat gedeeltelijk verzwegen wordt, om pas op pag. 150-156, tegen dat Catherine sterft, de volle nadruk te ontvangen. Ik doel hier op de jeugdliefde, die er tussen haar en Heathcliff bestond, een geheimzinnige verstandhouding, die, eerder op zielsverwantschap dan op verliefdheid berustend, zich vooral openbaarde tijdens wandelingen over de eenzame heide en op nachtelijke tochten naar het kerkhof, waar zij spoken meenden te zien. Op de aangegeven plaats in het boek, een van de visionaire hoogtepunten, beklagt Catherine zich, dat die dagen onherroepelijk voorbij zijn; zij ziet zichzelf weer op de leeftijd van 12 jaar, samen met Heathcliff het mysterie uitdagend.

In het bovenstaande dient een scherp accent te worden gelegd op het woord jeugdliefde. Meer dan voor Heathcliff is voor Catherine Earnshaw de verhouding tussen hen beiden gekenmerkt door een exclusiviteit, die op de onachterhaalbaarheid van de tijd berust, want waarover zij zich het meest beklagt is niet het verlies van Heathcliff, doch het verlies van haar jeugd, toen zij nog in staat was lief te hebben zonder genoodzaakt te zijn haar genegenheid te verdelen tussen de romantische jeugdvriend en de al te placiede echtgenoot. Evenals dit bij de wraak het geval was, zien wij hier de liefde, treedt zij maar vroeg genoeg in volledige intensiteit op, zichzelf opheffen en onmogelijk maken, niet door een van buiten af ingrijpend noodlot, - de scène op pag. 97-98, waar Heathcliff een gesprek tussen Catherine en Nell Dean afluistert, is als aanleiding tot hun scheiding strikt genomen overbodig, - maar door een immanente natuur-fataliteit. De liefde, in haar zuiverste vorm, is door het individu niet vast te houden, maar glipt tussen de vingers vandaan, omdat het individu als zodanig in de tijd leeft en dus, met zijn liefde, verandert en vergaat.

Er is mij, al weer, geen ander boek bekend, - tenzij men bij Proust wil aankloppen, maar dit is een wel erg ver afgelegen vergelijkingsobject, of bij Alain-Fournier, in wiens *Le Grand Meaulnes* het probleem echter veel gecompliceerder is, - waarin deze functie van de jeugdliefde in de menselijke erotiek zo helder en vrijmoedig, zo volkomen zakelijk en met zulk een minimum aan betoog en explicatie, is uiteengezet. De boeken der grote hartstochten slaan meestal de jeugd over; slechts zelden zal men de minnaar en de echtgenoot tegenover elkaar gesteld vinden als in *wezen behorend tot verschillende leeftijdsfasen*, - waarbij de minnaar desnoods een grijsaard kan zijn en de echtgenoot een jongeling want het spreekt vanzelf, dat hier alleen het 'jeugdige' resp. 'volwassen' reageren van de vrouwelijke psyche de doorslag geeft, niet de werkelijke leeftijd. In het algemeen staat de vrouw te boek als in mindere mate lijdend onder innerlijke spanningen en tegenstrijdigheden dan de man; daarom is het wel merkwaardig, dat het hier niet Heathcliff is die de bedoelde splitsing vertoont, doch juist Catherine, geen op zichzelf staand geval overigens, dat met de sekse van de schrijfster verklaard zou moe-

ten worden, want deze driehoeksfiguren, al ziet men ze zelden of nooit in hun oorspronkelijke zuiverheid optreden zoals hier, zijn legio in de romanliteratuur, en veelal lijdt, evenals bij Emily Brontë, de vrouw onder de splitsing in ‘hemelse’ en ‘aardse’ liefde, niet de man (vgl. *Anna Karenina*, *De Idioot*, *Tess of the d'Urbervilles*, e.v.a.). Ter verklaring kan men beurtelings denken aan de zo geheel andere verhouding van de vrouw tot het huwelijk en de nakomelingschap, de veel sterkere binding hieraan, met als reactie een sterker behoefte aan ontsnappingen, of zo men wil ‘regressies’ naar de ongedeelde, zuiver ideële jeugdextase; en wat de man betreft, aan de zoveel rijkere mogelijkheden om de jeugdbindingen af te reageren in scheppende arbeid, - wanneer men het niet al te letterlijk neemt, valt ook Heathcliff's wraakcampagne onder dit laatste. Hoe dit zij, er bestaan blijkbaar individuen, die niet bij machte zijn om deze jeugdbindingen op te geven voor de volwassen functie van de Eros als soortbestendiger. Denis de Rougemont schreef een geheel boek over deze kwestie (*L'Amour et L'Occident*), met aanvechtbare conclusies weliswaar, maar waarin het probleem toch met onovertroffen duidelijkheid gesteld is. Als historisch uitgangspunt van de volgens hem voor het Westerse voelen en de Westerse literatuur beslissende figuur van de *passie*, - de onzinnelijke, zichzelf verterende liefde, - neemt hij de Tristan-mythe, en ook hier is het de vrouw, niet de man, die in de eeuwige strijd tussen huwelijk en passie, (beter: extase, daar het woord ‘passie’ eerder met zinnelijkheid wordt geassocieerd dan met het tegendeel ervan) verstrikt raakt. In *Wuthering Heights* had hij het indrukwekkendste voorbeeld kunnen vinden van een late nawerking dezer mythe; het is wellicht geen toeval, in dit verband, dat de Brontë's van Keltische afstamming waren, van vaders- en moederszijde. Waarin Emily's boek echter afwijkt, zowel van de oorspronkelijke mythe als van de talloze latere varianten en analogieën, is de overheersende rol, die hier de jeugdliefde speelt, en die De Rougemont volledig verwaarloost, gebiologeerd als hij wordt door het verband, dat er volgens hem zou bestaan tussen de ‘passie’ en het verlangen naar de dood. Dat in de geschiedenis van Heathcliff en Catherine Earnshaw dit verband allerminst ontbreekt, zal iedere aandachtige lezer bekend zijn; of het in

dergelijke gevallen altijd moet bestaan, is een andere vraag. Waarschijnlijk is het liefdesinstinct, dat op het bestendigen van de soort uit is, steeds op een of andere wijze gebonden aan de dood van het individu of van het individuele, en of dit individu ‘sterft’ om de nakomelingen te laten leven, zoals in de extatische hartstocht, maakt daarbij bitter weinig verschil. De Rougemont's uitspraak is dus geheel willekeurig, en veel beter dan tot de dood had hij het verschil tussen de beide door hem onderzochte grootheden kunnen herleiden tot een verschillende verhouding tegenover het ‘kind’: *in het huwelijk leeft men voor het kind, - in de passie wil men zelf weer kind worden*. Het is jammer, dat hij *Wuthering Heights* niet noemt: het had hem misschien een argument aan de hand kunnen doen tegen zijn eigen bewering, dat de Westerse literatuur steeds de passie heeft geprefereerd boven de huwelijkstrouw. Maar het is waar, men leest *Wuthering Heights* niet om de ‘happy ending’ van het huwelijk tussen Hareton en de jonge Catherine, doch om Heathcliff en Catherine Earnshaw...

Wat men met *Wuthering Heights* in handen, waarin zoveel bewijsbronnen zo rijkelijk vloeien, echter met kracht bestrijden moet, is De Rougemont's stelling, dat de ‘passie’ slechts een ‘liefde voor de liefde’ zou zijn, en op de keper beschouwd, slechts een liefde voor zichzelf, dus een fenomeen van zuiver egoïstische strekking. Met evenveel recht zou men kunnen volhouden, dat de huwelijksliefde slechts een ‘liefde voor het kind’ is, en dus een ‘égoïsme à deux’, in zover het de man (of in zeldzamer gevallen de vrouw) buitensluit. Niettemin is aan *Wuthering Heights* wel een en ander te ontleen dat voor De Rougemont's zienswijze pleit; want vooral de liefde van Catherine Earnshaw schijnt bij uitstek autistisch of narcistisch georiënteerd te zijn, hetgeen zowel gedocumenteerd wordt door haar uitlating, dat zijzelf Heathcliff *is* (pag. 100: ‘Nelly, *I am Heathcliff*,’ - pag. 198: ‘I shall... take him with me: he's in my soul’), also door haar op pag. 149 uitgesproken verwachting, dat iedereen van haar houden moet. Maar liefde voor een dusdanig geïnterioriseerde Heathcliff is nog geen ‘liefde voor de liefde’, die immers met ieder niet al te ongeschikt object genoeg zou moeten nemen; en dat ‘autisme’ in dit geval niet met banaal egoïsme mag wor-

derm gelijkgesteld, blijkt wel ten duidelijkste uit het vervolg van het zojuist geciteerde op pag. 100: 'He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being...' Egoïsme is nu eenmaal een vaag omlijnd begrip. Het houdt niet stand tegen de dialectiek der werkelijkheid, - een dialectiek, die hier op verrassende wijze, en geheel onopzettelijk, geleverd wordt door Heathcliff zelf, daar waar hij (op pag. 183) het gedrag van Edgar Linton, de echtgenoot, die hem een ontmoeting met Catherine weigert, aan zijn eigen vermoedelijk gedrag in soortgelijke omstandigheden toetst: 'And there you see the distinction between our feelings: had he been in my place and I in his, though I hated him with all the hatred that turned my life to gall, I never would have raised a hand against him. You may look incredulous, if you please! I never would have banished him from her society as long as she desired his.' Dit is egoïsme dat meer is dan egoïsme alleen, en dat op het stuk van zelfverloochening niet verbleekt naast de edelste uitingen van wat door het huwelijk is gesanctioneerd.

## **enige proefjes zout water**

Vóór Daniel Defoe schijnt de literatuur voor de zee niet veel te hebben over gehad: een geval van literaire blindheid, dat de aandacht verdient tussen veel van dergelijke gevallen. De grote ontdekkingsreizen wierpen hun romantisch-belletristische reflex over enige eeuwen heen, zoals ook de Renaissancistische ontdekking van de mens eerst in de 18e eeuwse roman vruchten heeft gezet. Wie hier een overeenkomst wil zien tussen zee en ziel zal ik niet tegenspreken... Zoveel is zeker, dat Defoe de eerste was om de zee als romanmotief te ontwoekeren aan het grote vacuüm van na Homerus, gevuld slechts met de zakelijkheid der kronieken en de optelsommen der zeeslagen, die in een andere entourage evengoed veldslagen hadden kunnen zijn. Blind voor de zee, - maar, zoals ik reeds zei, men was voor vele zaken blind; waarbij ik nu b.v. denk aan het hooggebergte, waarvan zelfs nog in de 18e eeuw de esthetische indruk zich beperkte tot het 'gruwelijke', - d.w.z. men vond de Alpen 'lelijk' (want al te gevaarlijk); en een doctrine (het 'terug tot de natuur' van Rousseau, waarvan men het hooggebergte moeilijk kon uitsluiten) is ervoor nodig geweest om hierin verandering te bren-

gen. Trouwens, wanneer men van enkele chronologische verspringingen afziet, merkt men hetzelfde op ten aanzien van de zee, waarvan de esthetische vormgeving heeft moeten wachten tot Melville, Stevenson, en vooral Conrad. Defoe houdt zich niet met 'zeeïmpressies' op, terwijl men in de romans van zijn eeuw toch al heel aardig interieurs, herbergen, landwegen en zelfs mensen had leren beschrijven. Ook in dit opzicht bleef de zee voorlopig nog het grote vacuüm. De naam Daniel Defoe vertegenwoordigt het punt op de desbetreffende literaire ontwikkelingslijn, waar de zee in voldoende mate van haar 'gruwelijkheid' - eventueel gecamoufleerd als 'onbelangrijkheid' - was ontdaan om als *achtergrond* van een verhaal te kunnen dienen maar nog niet voldoende om zelf te mogen 'optreden'.

Wie Defoe zegt, zegt Robinson Crusoe, - *Life and surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, zoals de volledige titel luidt, - maar wie 'Robinson Crusoe' zegt, bedoelt toch nog iets anders dan weergegeven wordt door deze mondvul. 'Robinson Crusoe' zonder meer, is namelijk een verhaal, dat te voorschijn springt uit een slordige aaneenschakeling van kroniekachtige relazen, die, afgezien dan van de stijl, nog kwalijk leesbaar zijn, en die in wezen weinig verschillen van het terecht aan de vergetelheid prijsgegeven *The Life, Adventures, and Pyracies of the Famous Captain Singleton*, of zelfs van het droge *A new Voyage round the World, by a Course never sailed before*. Deze boeken, evenals de tweede helft van *Robinson Crusoe*, behelzen avonturen zonder het avontuurlijke, zij zijn eentonig, 'episch' langdradig, en voor ons onbelangrijk, - de eigenlijke 'Robinson Crusoe' daarentegen blijft een juweel; maar is, gewichtig voorbehoud, strikt genomen ook nog geen zeeverhaal, doch een eilandverhaal; m.a.w. de zee is hier nog 'achtergrond' in een al te letterlijke betekenis, en voor de situatie, die zo onweerstaanbaar tot onze paradijs-instincten spreekt, - wanneer Vrijdag een 'sauvagesse' was geweest, waartoe volgens Thibaudet een Franse Defoe hem gemaakt zou hebben, had de paradijsfiguur zich nog feillozer afgetekend! - niet veel meer dan een aanleiding. Niettegenstaande dit is *Robinson Crusoe* het grote model, en de rijkelijkst vloeiende inspiratiebron gebleven voor de schrijvers van het zeeverhaal, de zeeroman. Welke conclusie valt hieruit te trekken? Deze, dat

het zeeverhaal, oorspronkelijk verijdelde door de ‘gruwelijkheid’, d.i. de onbegrensde, de onberekenbaarheid, de amorfe, de vormloze ‘Unheimlichkeit’ van zee en zeeleven,<sup>1</sup> na de Homerische mythen voor het eerst weer mogelijk werd gemaakt door de literaire ontdekking van het (onbewoonde) eiland, waarop de mens zich *afzonderen* kan. Robinson Crusoe isoleert zich noodgedwongen van zijn medemensen, en alleen de zee is in staat deze isolatie te bewerkstelligen, - een isolatie, die aan de wal pas gewaarborgd wordt door het bestaan van gevangenen en krankzinnigengestichten; met dit belangrijk verschil, dat de ‘Mariner of York’ binnen de grenzen zijner afzondering alle vrijheid van een despoot gelaten is. Het conflict tussen vrijheid en dwang, onbegrensde mogelijkheden en enge beperking, levert hier het ‘romanmotief’, zo men wil. Het onbegrensde - al te onbegrensde - element, dat zich ten behoeve van de literaire vormgeving *isoleert* tot een mikro-kosmos, doet als theoretische figuur sterk denken aan een bepaalde poëzietheorie, die door mij t.a.p. werd uiteengezet,<sup>2</sup> en die, naar het mij voorkomt, lang niet uitsluitend voor de poëzie geldt, maar voor de meest uiteenlopende geesteswerkzaamheden. Poëzie staat tot proza als geïsoleerd tot onbegrensd, - hieraan hoeft men niet te twijfelen, zo men de uitspraak niet al te dogmatisch opvat; maar deze zelfde verhouding valt op te merken tussen het kunstproza (het verhaal, de roman) en het kroniekproza, en, nog algemener, tussen iedere geestelijke werkzaamheid en de vormloze en onbegrensde denkprocessen van het dagelijks leven. Alles wat de mens nastreeft en bereikt, berust, men sta mij de goed-Hollandse vergelijking toe, op inpoldering: vormgevende verenging, selectie en isolatie; maar deze isolatie geschiedt in étappen, en wat eenmaal geïsoleerd is, kan steeds opnieuw geïsoleerd worden. Er bestaan isolaties van verschillende orde: isolaties binnen isolaties, kringen binnen kringen; en wat de dichter doet ten aanzien van het proza - inpoldering, indamping, afperking - doet de romanschrijver precies zo, althans onder toepassing van

- 1 ‘..... la mélancolie, et la mauvaise humeur, que la Mer inspire....’ (Voyages aux Côtes de Guinée et en Amérique, par Mr. N..., 1719).
- 2 Vgl. *Albert Verwey en de Idee*, pag. 8-14, en *De glanzende Kiemcel. Acht lezingen over wezen en techniek der poëzie* (eerste lezing).

hetzelfde beginsel, ten aanzien van het onbegrensd voortschrijdende en door geen kunstmatige verwickelingen (de ‘intrige’) saamgebonden verslaggevend proza der kronieken, - doet de wetenschappelijke onderzoeker, die een natuurverschijnsel in het experiment ‘isoleert’, ten aanzien van de onmethodische waarnemingen der leken, doet de schilder ten aanzien van de ‘natuur’, de wiskunstenaar ten aanzien van de veelheid der mogelijke kwantitatieve betrekkingen, doet de minnaar ten aanzien van alle vrouwen, en de timmerman, die een tafel maakt, ten aanzien van alle tafels. Wanneer men de kunstenaar dan ook als ‘isoleerapparaat’ bij uitnemendheid wil beschouwen, en met Eduard Spranger het ‘Pathos der Beschränkung’ voor de ‘Esthetische Mens’ kenmerkend wil stellen, moet men goed weten *ten opzichte waarvan*, of in vergelijking waarmee, de kunstenaar tot deze overweging aanleiding geeft. Bij Spranger b.v. bezit de uitspraak alleen geldigheid, zodra de kunstenaar vergeleken wordt met de ‘Theoretische Mens’, d.w.z. de wetenschappelijke onderzoeker, of de geleerde. Maar binnen de grenzen der kunst treft men hetzelfde spel van isoleringen aan, en zelfs in de poëzie, het ijverigst ingepolderde gebied in de literatuur, heersen graduaties, die de epicus als ‘onbegrensd’ tegenover de isolerende lyricus stellen, en de hymnische lyricus als ‘onbegrensd’ tegenover de isolerende lyricus der ik-poëzie, en zo door. Binnen deze hiërarchie van isolaties, die steeds relatief en ophefbaar blijven, neemt de zeeroman een bijzondere plaats in, omdat hier de onbegrensdheid van het materiaal, waarvan men uitgaat, zo enorm groot is, en de allereerste pogingen om dit materiaal te ordenen aan zulk een klein bestek zijn gebonden. De overgang van de zee als zodanig naar het eilandbestaan van Robinson Crusoe is te vergelijken met de overgang van de totaliteit van alle levende organismen naar de dunste weefselcoupe, die ooit onder een microscoop is gelegd.<sup>1</sup>

1 Deze isolatie-theorie zou men nog kunnen toetsen aan de *verbijzondering*, die van de 18e eeuw af steeds meer aan de dag is getreden, en die natuurlijk ook voor andere romans geldt dan de zeeroman. Maar in deze laatste was de verbijzondering *noodzakelijk*, omdat de zee, weerspiegeld in de klassiek-veralgemenende stijl onzer voorouders, een al te eentonig en weinig geschakeerd beeld opleverde.

Waarom zijn de eigenlijke zeeschrijvers steeds Angelsaksers geweest? De Engelsen waren vanouds het zeevarende volk bij uitstek. Maar de Hollanders hebben minstens even oude rechten, en toch is bij ons de literaire belangstelling voor de zee pas iets van de laatste decennia; wanneer men afziet van de gedeeltelijk nog zeer leesbare schetsen van Werumeus Buning. Ook in Frankrijk trouwens, en misschien zelfs in Duitsland, bestaat een volstrekte wanverhouding tussen de maritieme belangen van de natie en de maritieme weerklank in de literatuur. Met Hugo, Jules Verne, Loti, Mac Orlan enerzijds, Storm, Kellerman, Hauptmann en Hauser anderzijds, is men al haast uitgepraat, en dat zijn geen van allen in de eerste plaats grote *zeeschrijvers*. Aan het ras alleen kan het niet liggen, want Conrad was een Pool, Poe gedeeltelijk van Franse, en Melville van Hollandse origine. Het moet dus het 'milieu' zijn, - milieu en traditie, - waardoor aan de mentaliteit van een zeevarend volk een bepaald element wordt toegevoegd, opdat de schrijver van zeeromans kan ontstaan. Hierbij denk ik in de eerste plaats aan het traditionele karakter van de Engelsman als eilandbewoner, d.w.z. als 'isolationist'. Zonder de wisselwerking tussen alle genoemde factoren te willen onderschatten, lijkt mij in deze materie de eigenaardige eenzelveheid, zelfgenoegzaamheid en 'simplemindedness' van de Brit doorslaggevend: het insulaire in psychologische zin, ten gevolge waarvan de zee hem enerzijds aantrekt door de eenzaamheid, die men er (soms) vindt, maar, en dit is van meer belang, anderzijds prikkelt door haar onbegrensdeheid, die zo weinig strookt met zijn insulatie, vereenvoudigende en omgrenzende mentaliteit. Joseph Conrad, als Pool, was waarschijnlijk niet zeer eenzelve van aard: maar Engeland was van jongs af aan zijn ideaal, en het ideaal vervormt de mens onverbiddelijk. Zijn alter ego Marlow, de 'verteller' uit vele van zijn boeken, is dan ook op en top een eilander geworden, - eigengereid, matter of fact, clean, experimenterend, isolerend, - niet omdat hij op een eiland woont, maar omdat hij zich aan de insulaire mentaliteit onderworpen heeft. In dit verband zou men tot de conclusie kunnen komen, dat de Hollander te gezellig is om een groot zeeschrijver te worden, de Fransman te rationalistisch en de Duitser te methodisch, - want de ratio verbreekt de

isolatie door middel van de algemene regel (de typisch Franse inval om Robinson Crusoe van een 'sauvagesse' te voorzien, is minstens evenzeer een uiting van conventionaliteit als van erotische preoccupatie!), de methode door de algemene gedragslijn. De grote zeekolos na Defoe, Herman Melville, was stellig een der eenzelve figuren, die men in een verzameling literaire biografieën kan tegenkomen, - zó eenzelve, dat hij zich, naar het schijnt, niet eens meer voor zijn eigen boeken interesseerde. Men kan de auteur van *Moby Dick* als de rechtstreekse erfgenaam van Defoe beschouwen, omdat hij erin slaagde na *Robinson Crusoe* een zelfstandige en minstens even grandioze conceptie van de zeeroman te leveren, - niet omdat tussen Defoe en hem hetzelfde vacuüm op te merken zou zijn als tussen Homerus en Defoe. Marryat en Dana (*Two Years before the Mast*) zijn misschien schrijvers van een te klein formaat om hier anders dan terloops genoemd te kunnen worden, maar dan is Poe er nog, wiens al te weinig bekende *Narrative of Arthur Gordon Pym* Melville bovendien op sommige punten beslissend beïnvloed kan hebben. Een invloed van Defoe op Poe wordt algemeen aangenomen; bij Melville is deze invloed niet merkbaar, de stijl wijst op heel andere voorbeelden, gedeeltelijk oudere (Sir Thomas Browne b.v.), gedeeltelijk jongere (Sterne, De Quincey).

Maar er zijn belangrijke redenen om in dit verband Poe als zeeschrijver toch stilzwijgend voorbij te gaan. In de eerste plaats ligt zijn grootste betekenis op een geheel ander terrein. En in de tweede plaats is de *Narrative* in zijn geheel mislukt, dank zij het rammelende slot. *Moby Dick* daarentegen is gaaf van het begin tot het einde. Het is zelfs de *eerste* grote zeeroman, d.w.z. het eerste zeeboek, dat zich geheel van de kroniek geëmancipeerd heeft, zonder dat de schrijver zijn toevlucht heeft genomen tot het 'fantastische', zoals Poe in de tweede helft van de *Narrative*. Het fantastische schuilt hier enkel en alleen in de wijze van presenteren; de gebeurtenissen zelf, hoe buitensporig ook, zijn niet minder reëel dan die de eerste helft van *Robinson Crusoe* beheersen.

Vergelijkt men Melville's meesterwerk met dat van Defoe, dan valt allereerst op, dat het eilandmotief geen rol meer speelt, hetgeen des te opmerkelijker is, omdat dit van Melville's andere

zeeromans (*Typee* b.v.) allerm minst gezegd kan worden. *Moby Dick* is de eerste roman van grote allure die op volle zee speelt, de eerste die zich geheel aan de onbegrensdheid, de wisselvalligheden, de vormeloosheid van het zoute element overgeeft. Men zou zich echter schromelijk vergissen, indien men hieruit afleidde, dat ook de insulaire, in de zin van isolerende mentaliteit ontbreekt. Zonder isolatie, en een diepgaande isolatie, is geen zeeroman mogelijk. In *Moby Dick* wordt de isolatie, de omgrenzing of beperking der avonturen of motieven, echter op een geheel andere, veel minder mechanische, zo men wil romantischer, of dynamischer wijze bereikt dan in *Robinson Crusoe*, nl. door het *afgezonderde gebied* midden in zee te vervangen door de *uitzonderlijke taak*, dwars over de zee. Het aloude motief van de 'queeste' heeft Melville hier op originele wijze gevarieerd door *Moby Dick*, de witte walvis, die kapitein Ahab van een van zijn benen heeft beroofd, de rol te laten spelen van de draak uit de ridderromans, en voor het verlossen van de jonkvrouw de psychologisch verfijndere drijfveer van het bevredigen van wraakzucht te substitueren. Welk nut een dergelijk levend doelwit, dat zich door de zee kan voortbewegen, voor de zeeroman afwerpt, is duidelijk. Doordat *Moby Dick* door Ahab wordt opgejaagd, wordt uit de onbegrensdheid van de *mogelijke* bewegingen van een vaartuig op zee een doelbewuste keuze gedaan, zonder dat deze bewegingen daarom van tevoren berekenbaar worden: beperking dus, isolatie. Ahab kan niet alle richtingen inslaan, want zodra een gerucht over de walvis hem bereikt, is hij aan zijn koers gebonden, evenals Robinson Crusoe aan zijn eiland. Ontglipt de walvis hem, dan kan hij weer alle kanten uit, zoals Robinson de vrijheid heeft om op zijn eiland te planten, te bouwen, te jagen en in de bijbel te lezen. Hier dus weer hetzelfde samenspel tussen vrijheid en dwang, vrijheid en noodzaak; alleen anders gedoseerd, en in het dynamische gevarieerd. Robinson's eiland is het eiland waar men niet af kan; Ahab's drijvende eiland is het monster, dat hij zoekt en nooit zal vinden, tenzij dan in de dood; maar in wezen zijn zij beiden evenzeer 'men who love islands' (om een titel van D.H. Laurence te bezigen), mannen die in een bijzondere, paradoxale verhouding tot het onbegrensde, eenzame en 'gruwelijke' van de zee zijn komen te staan.

Het ligt voor de hand, dat in een boek als *Moby Dick* de eilandidee nog een tweede functie heeft te vervullen. Deze idee slaat op het schip zelf terug, en op de bemanning van het schip. In het algemeen - en zeker in de oude kroniekverhalen - mag het schip als zodanig dan nog geen waarborg leveren voor een doelmatige isolatie, zodra een gemeenschappelijk doel van bijzondere aard, aanvaard of bestreden, en de lange en onzekere duur van de reis de bemanning samenbinden tot een kleine *gemeenschap* is dit doel bereikt in een mate, die wat dramatische werking betreft niet onderdoet voor de bindende en tegelijk isolerende kracht, die de kolonie op Robinson's eiland, even voor en na zijn vertrek, samenhoudt. Omdat deze oplossing zo eenvoudig is, vraagt men zich af, waarom eerst Melville op deze gedachte is gekomen. Waarom schreef Defoe geen *Moby Dick*? Waarschijnlijk omdat Melville een stuk romantiek achter zich had, en Defoe niet. Niet omdat hij daardoor beter 'romans had leren schrijven', maar omdat hij van zijn kapitein Ahab een individualist kon maken, een Byroniaanse renegaat, iemand die zijn eigen wegen gaat tegen alle stemmen van hemel en hel in, - iets wat natuurlijk voor de 'isolatie' van het gehele geval een enorme versterking betekent. Men begrijpt waarom over Willem Barendsz nooit een roman geschreven zou kunnen worden: hij is niet voldoende individualist, want steeds heersen achter in zijn hoofd de lastgevers en beschermheren. Ahab kent als lastgever alleen de duivel, - de demon in zich - evenals de Vliegende Hollander. Inderdaad moet er op een of andere wijze een parallel-verhouding aan te tonen zijn tussen deze legende en *Moby Dick*, eenzelfde parallelverhouding als tussen de *Odyssee* en *Robinson Crusoe*, want in beide gevallen hebben we te doen met een demythologisering. Odysseus en Robinson zijn voor het beleven van hun avonturen aan eilanden (subs. één eiland) gebonden; de Hollander en kapitein Ahab worden tot een menselijk eiland, omdat zij zich van de rest van de mensheid hebben geïsoleerd.

Na deze eenvoudige, toch zo adembenemende ontdekking, of her-ontdekking, die op naam van Herman Melville staat, was de verdere ontwikkeling van de zeeroman een kwestie van talent, adaptatie en variatiezin. In Melville kwamen de krachten samen, die in de 19e eeuw de zeeroman centreerden in de *mens* (subs.

het schip), niet meer in het eiland; en iedere lange zeereis *kon* voortaan het motief leveren voor zulk een roman. Zolang de matrozen niet van het schip konden wegwandelen, hield men de dramatis personae bij elkaar, en een gemeenschappelijke doelstelling, met secundaire conflicten tussen wie zich wel en wie zich niet bij die doelstelling neerlegden, was nooit moeilijk te vinden, al hoefde niemand meer op een vondst de rekenen die zich met het najagen van de witte walvis meten kon. Maar natuurlijk was er nog veel te doen overgebleven. Het type van de ‘roman van een bemanning’ werd tot volmaaktheid gebracht door Stevenson (*Treasure Island*, een compromis overigens met de eilandidee), Conrad (*The Nigger of the Narcissus*, waarin het medelijden met de simulerende neger een gehele bemanning Ahab-allures verleent) en Masefield (*The Bird of Dawning*; Masefield ‘isoleert’ hier als het ware dubbel, door zijn figuren eerst op het schip, dat aan een wedstrijd deelneemt, dan in een roeiboot te comprimeren). Ook hier moet de *Narrative of Arthur Gordon Pym* als belangrijke voorloper genoemd worden, nl. wat de muiterij aan boord betreft (in het eerste deel), die in *Treasure Island* dan op het eiland verlegd is. Wat de *Narrative* verhindert een ‘grote’ roman te zijn, is, dat het gemeenschappelijke doel (het onderzoek van de Poolstreek) en de muiterij niets met elkaar te maken hebben en in geheel verschillende gedeelten van het verhaal voorkomen. Bij Poe muilt de bemanning ‘zo maar’, bij Stevenson muiten zij om het gemeenschappelijke doel (het vinden van de schat) te doorkruisen en aan hun eigen belangen ondergeschikt te maken, d.w.z. hun optreden staat gelijk met een ‘isolatie in een isolatie’ en betekent derhalve een versterking van dit motief.

De ontwikkeling van de zeeroman beschrijft een cyclus, want in de naaste toekomst zal de zeeroman waarschijnlijk even onmogelijk worden als hij het was vóór Defoe. Het lot van de roman als zodanig kunnen wij daarbij gevoeglijk buiten beschouwing laten; maar voor de zeeroman, tenzij retrospectief beoefend, dus min of meer als pastiche, schijnen de dagen na een bloei van twee eeuwen geteld te zijn. Dit is zeker merkwaardig, want de zee is hetzelfde gebleven en de mens in grote trekken ook. Helaas hebben zich de betrekkingen tussen mens en zee diepgaand ge-

wijzigd, en zo zien wij dan, dat de ‘isolatie’ van motieven, roerselen en avonturen, waarop de zeeroman meer dan enige andere roman is aangewezen, en die vóór Defoe niet voltrokken kon worden ten gevolge van de ‘gruwelijkheid’ van de zee, haar onoverzichtelijkheid, haar chaotische onberekenbaarheid, opnieuw vrijdeld wordt door de stijgende mechanisatie van het leven. De zee is al te berekenbaar, al te overzichtelijk geworden! Van een chaos werd zij tot iets dat aan de kosmos, althans aan ‘onze’ kosmos deel heeft, d.w.z. niet aan de kosmos van ‘ons kunstenaars’, maar aan de kosmos der toegepaste natuurwetenschap, die nu eenmaal op de esthetische vormgeving precies hetzelfde effect heeft als de volledige chaos, t.w. een dodelijk effect. Isolatie ten behoeve van de roman is al evenzeer ondenkbaar in een chaotische wereld, waar op iedere plaats en op ieder tijdstip *alles* mogelijk is, als in een goed geregelde wereld, waar niets meer mogelijk is, omdat voor iedere plaats en voor ieder tijdstip alles van tevoren berekend kan worden. In het eerste geval blijft de zeeroman onbeoefend, omdat de vormgevende isolatie niet op kan tegen de grenzeloosheid en vormloosheid van het toeval, in het tweede geval omdat zij machteloos is tegen de grenzeloosheid en óvergevormdheid van een tot in details uitgewerkte methodiek.

Men telde maar op. Het stoomschip maakt reizen van korte duur. De doelstelling staat in de handboeken en de instructies. De leden van de bemanning zijn ambtenaren geworden, en de kapitein moest een deel van zijn glorie afstaan aan de eerste machinist (‘technisch gezagvoerder’!). Binnenkort zal het stoomschip dan nog zijn glorie moeten afstaan aan de vliegmachine... Het is zeker geen toeval, dat Conrad, wiens liefde overigens het zeilschip geldt, bij voorkeur kuststomers laat optreden, in de Oost-Indische Archipel, zodat hier het eilandmotief weer voor de noodzakelijke isolatie zorgt (*Freya of the Seven Isles*, *The End of the Tether*, etc.). Daarbij komt dan nog, dat slechts weinig romanciers over de vereiste technische kennis beschikken om een stoomschip werkelijk te laten ‘leven’; de techniek van het zeilschip is, zo al niet eenvoudiger, dan toch menselijker, spontaner, romantischer. Dank zij de radio kan men tegenwoordig op ieder tijdstip en op iedere plaats ter wereld te weten komen

waar een schip zich bevindt en wat er aan boord voorvalt; mouterij sterft dus al evenzeer uit als de piraterie; en ook zonder radio (radio-grafisch bestelde chirurgen voor spoedoperaties!) zijn de medische verzorging en controle aan boord van die aard, dat zowel een simulatiegeval als in *The Nigger of the Narcissus*, als een jaren achtereen uitgeleefde ‘bezetenheid’ als die van kapitein Ahab (terwijl bovendien de walvissen vrijwel van het toneel verdwenen zijn) tot de onmogelijkheden zijn gaan behoren. De moderne kapitein Ahab gaat naar een psychanalyticus, die hem met het castratiecomplex geneest, of niet geneest. Ten tijde van Conrad was nog een zeer bruikbaar procédé om een schip te ‘isoleren’ het laten waaien van een storm, het laten draaien van een cycloon; en zijn *Typhoon* brengt een banale bemanning, met alle vezelen aan de rest van de mensheid gebonden, ongetwijfeld in onvermoed reliëf; maar ook dit wordt door de radio al moeilijker en moeilijker, en in *In Hazard* van Richard Hughes, waar de cycloon er nog net in slaagt om voor isolerende bancirkele te spelen, worden heel wat bladzijden besteed om aan te tonen hoe buitengewoon uitzonderlijk het is, dat dit ene schip nu juist tòch door de cycloon ‘gepakt’ wordt, alle radiografische berichtgeving ten spijt. Het is voor een romancier nooit gunstig om op het al te uitzonderlijke aangewezen te zijn, niet omdat de ‘uitzondering’ in het algemeen niet inspirerend zou kunnen werken, maar omdat men de ‘regel’ tòch niet uit zijn gedachten kan bannen. Een romangenre, waarvan de beoefenaar ieder ogenblik door het oog van een naald moet kruipen, sterft uit.

Op eenzelfde uitzonderingsgeval, nu van psychologische aard, is onze beste zeerman, *Het Fregatschip Johanna Maria*, gebouwd. De ‘isolatie’ is hier te danken aan een monomanie, evenals in *Moby Dick*; met dat verschil dat hier doelstelling en middel samenvallen: Van Schendel's scheepstimmerman wil met het schip waarop hij vaart niet iets anders winnen of bereiken, - hij wil het schip zelf hebben. Hierdoor worden mens en schip even doeltreffend tezaamgebonden - ‘geïsoleerd’ - als door een walvisjacht, die niet enige jaren, doch een geheel leven zou duren. Waar het varen op schepen van zijn romantische explosieffkracht beroofd is, daar levert de liefde voor het explosiefmiddel zelf nog een late mogelijkheid zonder verdere perspectieven. Het ge-

val Jacob Brouwer is niet voor herhaling vatbaar, - ook kapitein Ahab is dit niet, zal men zeggen; maar de wraakidee, die hier 'isolerend' werkt, is het wel degelijk; en het verschil tussen Melville en Van Schendel is dan ook niets anders dan een verschil in vruchtbaarheidsgraad, doordat de tweede gedoemd is in een tijdvak te leven, waarin de zeeroman reeds in overwegende mate op de specialisatie is aangewezen. De beste zeeromans in onze tijd zijn te vergelijken met hoog gedifferentieerde organismen, die hun voortplantingsvermogen hebben verloren.

Van deze specialisatie verdere voorbeelden te leveren zou een aantrekkelijke taak zijn, indien men niet voortdurend het gevoel had een grafrede uit te spreken. De zeeroman verdwijnt uit de Europese literatuur, en maakt nog slechts kansen als *historische* roman, - waartoe ook *Treasure Island* gerekend moet worden, en sommige romans van Masefield. Daarbij keert men door een soort fascinatie, die in laatste instantie van literaire aard moet zijn, bijna steeds tot de 18de eeuw, de eeuw van Defoe, terug. Uiteraard zal het historische genre altijd nog wel te beoefenen zijn; maar niemand zal ontkennen, dat het op 'specialisering' berust en op een bruuskeren der moeilijkheden. Het schrijven van historische zeeromans is niets anders dan een herhaling van de ontwikkelingsgang, met andere middelen, of onder een andere gezichtshoek; het is geen voortzetting ervan.

Een tweede uitweg, ik gaf er reeds een voorbeeld van, toen ik Van Schendel noemde, bestaat in het uitbuiten van psychologische complicaties, toegepast op maritieme verhoudingen. Joseph Conrad is hier de grote meester, - dat wil zeggen, als het erop aankomt, schrijft Conrad even goed en even graag een landroman, die psychologisch behoorlijk gefundeerd en voor de mensenkenner interessant is, als een zeeroman met dezelfde deugden, hetgeen ook al weer, en zeker bij een gewezen zeeman, een symptoom is van de naderende ondergang van het genre. Daarbij zijn Conrad's psychologische 'gevallen' niet altijd vrij te pleiten van een zekere gewrongenheid die op een geforceerd zoeken naar de laatste mogelijkheden duidt. Een geheel gave roman schreef hij niet; wel enige gave en zeer goed geslaagde novellen (*The secret Sharer*, *The End of the Tether*, en vooral het prachtige *A smile of*

*Fortune*, een van de weinige voortbrengselen van Conrad's talent, die aan Du Perron's verwijt ontsnappen, dat zijn vrouwenfiguren steeds geïdealiseerde ledepoppen zijn); maar *Lord Jim*, met een uitstekende eerste helft, lijdt onder een voortzetting erger dan Hollywood; *Nostromo* en *The Arrow of Gold* zijn mislukt; *Almayer's Folly* en *Victory* geven Du Perron gelijk; en het onvolprezen *The Nigger of the Narcissus* is van opzet toch meer een grote novelle dan een roman. Blijft alleen nog *Chance*, dat ik als Conrad's beste roman beschouw, maar dat slechts ten dele een zeeroman is.

Verwijdert dus, enerzijds, de psychologie deze schrijver van de zee, anderzijds verschaft zij hem ongetwijfeld de gelegenheid om de band, die de mens aan zijn schip of zijn eiland bindt, op een 'speciale' wijze te versterken. Elke vondst dient hier uitbundig te worden begroet, want de gevallen liggen niet voor het opscheppen. *Chance* is zulk een vondst. *Lord Jim*, eerste helft; eveneens, en ook de novellen, die ik noemde, vallen hieronder. Men merkt op, dat het psychologisch uitzonderlijke onder Conrad's pen al spoedig min of meer criminele vormen aanneemt, hetgeen trouwens ook reeds voor Melville en Stevenson gold. Conrad, als modern schrijver, is alleen veel subtieler dan deze ouderen. De 'misdaad' in *Treasure Island* wordt bij hem doorgaans verzwakt tot hachelijke gewetenskwesties, een plichtsverzuim (*Lord Jim!*), een overtreding, een bedrog om bestwil; terwijl de koppigheid van de wraakzuchtige Ahab in de meer gesublimeerde vorm verschijnt van die voor Conrad uiterst kenmerkende moraal, die de eigen misslag aanvaardt en toestaat met opgeheven hoofd voort te leven: 'A man should stand up to his bad luck, to his mistakes, to his conscience, and all that sort of thing', zegt Captain Gilles in *The Shadow Line*. Dit klinkt als een klok; het is een maxime, die men iedereen, ook landrotten, als leefregel zou kunnen aanbevelen. Het is intussen duidelijk, dat de toepassingen ervan (trouw aan het schip: *Youth*; het willen dragen van de straf: *Lord Jim*; het willen aanvaarden van het commando van een slecht befaamd schip: *The Shadow Line*) tevens in beslissende mate de techniek van de zeeroman ten goede komen; want deze trouw aan zichzelf, dit stoïcisme, wat is het anders dan een middel om de mens aan de zee te binden,

d.w.z. aan een enge taak, of een enge hartstocht, te midden van het onmetelijke?

Van belang bij Conrad, en in bijna al zijn boeken aan te tonen, is het outcast-motief. Het treedt ons tegemoet in figuren als Jacobus uit *A smile of Fortune*, de stuurman uit *The Secret Sharer*, Kurtz uit *The Heart of Darkness*, de kapitein, die mensenvlees gegeten heeft, uit *Falk*, De Barral uit *Chance*, Heyst uit *Victory*, Jim uit *Lord Jim*, etc. etc. Wie in al deze figuren Ahab-varianten wil ontdekken, onder het zo pas genoemde voorbehoud, zal hierbij vooral dienen te wijzen op het profijt, dat de 'isolatie' trekt van deze geestesgesteldheid, of van dit noodlot. En eigenlijk was Robinson Crusoe reeds een 'outcast' - in zeer letterlijke zin... Maar ook in dit opzicht neemt de stijgende mechanisatie van het leven wraak, nu via de mens: want, al zullen er altijd 'outcasts' blijven bestaan, zij spelen geen beslissende rol meer op zee, evenmin als in het spoorwezen of in het taxibedrijf. Conrad, als latere romanticus, mag er dan nog in geslaagd zijn om de fijnere verweelingen van de misdaad vast te knopen aan de techniek van het varen (zeer virtuoos b.v. in *The secret Sharer*!), in het goed gesmeerde raderwerk, dat in de toekomst het zeeleven meer en meer zal gaan beheersen - voor zover er nog gevaren zal worden, en niet alleen gevlogen, - is voor zulke ontsporingen geen plaats meer. Een intrige aan boord van een stoomschip zal dan in wezen niet verschillen van een intrige in een trein of op een spoorwegstation.

Conrad was niet uitsluitend op het outcast-motief aangewezen. In zijn beste verhalen (*Chance* en *A Smile of Fortune*) verbindt het zich met twee andere motieven, waartoe hij steeds met bijzondere voorliefde terugkeert, nl. het vader-dochter-motief, en het motief van een als welwillende bemoeizucht vermomde koppelarij. Ik ben er niet in geslaagd de herkomst van deze merkwaardige trits in Conrad's eigen leven op te sporen. Evenmin valt het gemakkelijk deze motieven te beschouwen als de geestelijke bagage van een *zeeschrijver*. Het koppelen met name lijkt een typische landrottenaangelegenheid<sup>1</sup>. Waarschijnlijk moeten we

1 Men zou kunnen zeggen: het verblijf van de zeeman aan de wal is meestal van zulk een korte duur, dat een liefdeshistorie niet de normale tijd gegund wordt om te rijpen, zodat de minnaar op bijstand aangewezen is (meest vulgaire vorm: het bordeel). Bij Conrad echter treedt het 'koppelen' (ook het negatief koppelen: de tegenwerking) lang niet uitsluitend onder deze omstandigheden op. Ik zie er bij hem meer een ietwat overdreven belangstelling van de kant van de auteur voor zijn personages in. Overigens is het vaderdochter-motief bij hem veel belangrijker. In *A Smile of Fortune* treedt de vader als 'koppelaar' en als outcast op; in *Chance* als outcast en als 'negatief' koppelaar - de positieve krachten ontbreken hier trouwens allerminst.

deze toegevoegde motieven opvatten als ‘Erdenreste’, die zich met het meer maritiem georiënteerde hoofdmotief (het outcastmotief) contrapuntisch verbinden. Wat *Chance* betreft, wijs ik vooral op de zeer doeltreffende en lugubere wijze, waarop de ‘isolatie’ zich vanuit een gevangeniscel voortzet tot op het schip, waar de zwendelaar De Barral na het ondergaan van zijn straf wordt heengeloodst, dank zij de liefderijke zorgen van zijn dochter, die met de kapitein van het schip getrouwd is en die de gevoelens van haar vader sparen wil; de vader is hier overigens niet van gediend en wordt natuurlijk jaloers op de kapitein. Hier inderdaad, in deze roman die voor het grootste gedeelte aan land speelt, vervult de zee een onmisbare rol; aangezien een schip de enige plaats ter wereld is, of was, waar een boef zich verbeelden kan nog steeds in de gevangenis te zitten, en terzelfdertijd ‘in vrijheid’ met zijn familieleden kan verkeren en dus in staat is zich op hen te wreken voor de portie vrijheid, die hem ontbreekt.

Dit is het hoofdgegeven van *Chance*, een zeer lezenswaardige, een zeer knappe, zeer boeiende roman; maar niemand is blind voor het kunst- en vliegwerk, dat aan de intrige ten grondslag ligt; en er is geen beter middel om de weg, die de zeeroman in een tijdsverloop van twee eeuwen heeft afgelegd, te overzien en te beoordelen dan deze kunstmatige driehoek van De Barral, Flora en Captain Anthony te vergelijken met de aartsvaderlijke eenvoud, waarmee Daniel Defoe begon.

## afscheid van Joyce

Bij het overlijden van de grote Ierse schrijver, wiens artsen jarenlang een dreigende blindheid bestreden, en die aan een darmoperatie ten gronde is gegaan, past een herdenking, die deze beide klinische feiten als uitgangspunt benut. Inderdaad valt er een diepere betekenis op te merken in het eeuwigdurende gehaspel met het 'hoogste' en gecompliceerdste orgaan (volgens zijn eigen zeggen doorstond Joyce niet minder dan elf belangrijke oogoperaties), waaraan voorgoed een einde werd gemaakt van de zijde der 'lagere' organen, - een coïncidentie, die in zover voor Joyce's mentaliteit en literaire produktie symbolisch schijnt, dat in zijn romans het hogere, dus de 'geest', een al kunstmatiger leven is gaan leiden, met een atrofïering van het 'lichaam' als gevolg: ogen met driedubbele lenzen ervoor, maar een slechte spijsvertering. Een figuur als Joyce kan ons tot het inzicht brengen, dat 'geest' en 'kunstmatigheid' allerm minst synoniemen hoeven te zijn. Integendeel, de 'geest' verdraagt slechts een zeer beperkt quantum kunstmatigheid. Wordt dit quantum overschreden, dan spreekt men nog maar van geestigheid (ook in de iets afwijkende zin van vernuftigheid); en nog een graad verder, en

het woord geestdodend zweeft ons op de lippen. Bij de schrijver van *Ulysses* treft men dit alles aan, in meerdere of mindere mate. Hij heeft zijn geest niet elf maal, doch iedere dag opnieuw geopereerd, net zolang totdat hij een rariteit was geworden van zulke verbluffende afmetingen, dat men de geestigheid niet meer durfde te savoureren als zodanig, maar steeds met enige verplichte afgronden van 'zin' onder de onzin, - alsof onzin niet het heerlijkste godsgeschenk is dat zich denken laat! - en dat men het lichtelijk geestdodende *systeem* van woordmisvormingen, dat in *Finnegans Wake* hoogtij viert, nog maar als ontoelaatbaar durfde te bestempelen met een slag om de arm. Kortom, Joyce werd in eerste instantie een schrijver voor de snobs, - die óók hun nut hebben, in zover zij een groot man het leven waarborgen door zijn boeken te kopen...

Het komt mij voor, dat de inhoud van Joyce's hoofdwerken, dus van *Ulysses* en *Finnegans Wake* (aanvankelijk *Work in Progress* genaamd), - en *niet* van het onvolprezen *Dubliners*, dat van een andere auteur had kunnen zijn, - binnen niet al te lange tijd het lot zal ondergaan van laat ons zeggen de inhoud van *Tristram Shandy*; m.a.w. men zal hem, evenals Sterne, blijven lezen, en al lezende trachten te begrijpen, met een half historische half psychologische belangstelling voor het zeer 'speciale'. Maar men zal hem, zonder obligaas 'begrip', blijven *genieten*, althans geldt dit voor *Ulysses*, als een van de geestige spotvogels die het Keltische ras heeft opgeleverd. Geestigheid, die de geest nagenoeg heeft verzwolgen. Ik vraag mij af, wie zich over een eeuw - of nu reeds, als het erop aankomt, - nog interesseren zal voor Joyce's Hamlet-theorie, zo onvindbaar verborgen in het 'bibliotheekhoofdstuk' van *Ulysses*, - en dat is dan nog een van de weinige motieven in dit boek (t.w. het vader-zoon-motief, dat zich in de verhouding tussen de beide hoofdpersonen, Leopold Bloom en Stephen Dedalus, weerspiegelt), waaraan men bij voorkeur zijn diepzinnigheid heeft willen afmeten. Ik vraag mij af, wie in staat zal zijn de 'kosmische' exegesen van *Finnegans Wake*, door geïnspireerde en geautoriseerde interpretatoren geleverd en alsnog te leveren, anders te waarderen dan als kwalijk begrepen kwinkslagen van de auteur zelf, in een verloren halfuurtje deze interpretatoren aan de hand gedaan (interpretatoren kunnen op-

dringerig zijn...). In *Finnegans Wake* zou een ‘droom’ zijn uitgebeeld, waarin alle mythen en de gehele menselijke historie, het kosmische worden, de cirkelgang der natuur, e.t.q. hun rol spelen, - hetgeen als ‘geestelijk’ voorwendsel om een ingekankerde neiging tot het echt Ierse woordspel bot te kunnen vieren bepaald wat overladen aandoet...

Wie in het bovenstaand een poging tot veroordeling van James Joyce vermoedt, vergist zich schromelijk. Veeleer is het een verdediging van James Joyce, en een aansporing om hem te nemen zoals hij is: als een van de merkwaardigste voorbeelden van *geamputeerde geestelijkheid*, die onze tijd heeft opgeleverd, een van de boeiendste monstrositeiten, - een van die verontrustende verschijnselen, die zogenaamd geen recht van bestaan hebben, maar die desalniettemin met zulk een enorme trefkracht tot in het hart van het bestaan schijnen door te dringen, dat zij zich al evenmin weg laten denken als weg laten verklaren. De monstrositeit van Joyce, ik duidde het reeds aan, bestaat uit een halsstarrig specialisme in operaties, waarbij het oog de voorkeur geniet boven de ingewanden, d.i. de vorm boven de inhoud, de speelse combinatie boven de voedende substantie. Het is nu eenmaal zo, dat het oog alleen ‘vormen’ ziet, en gewapend met één of meer optische instrumenten ziet het deze vormen in een grotesk en duizelingwekkend mozaïek, dat met de ‘normale’ werkelijkheid weinig meer van doen heeft. De duister voedende krachten van maag, twaalfvingerige darm, dunne en dikke darm werden door deze schrijver schromelijk verwaarloosd, - tenzij dan in de ‘kosmische’ commentaren, - vandaar dat deze organen bij gelegenheid van de ultieme operatie wraak namen en nog eens, wat het werk betreft, wraak zullen nemen door een fundamentele zinledigheid aan het licht te brengen in de appreciatie der nazaten. Maar in het gebruik en het misbruik van het oog, - van de geest, die door dit oog gesymboliseerd wordt, - was James Joyce groot, en een voorbeeld, - een voorbeeld om niet na te volgen, en daarom des te groter. Wie zich voor de taak gesteld ziet het geestelijke ooglijden van deze Dublinse cosmopoliet in zijn oorzaken en gevolgen na te speuren, zal zich, behalve van enkele traditionele waardebepalingen, hebben te ontdoen van de algemeen aanvaarde noties omtrent het ‘zien’.

Een van deze populaire noties luidt, dat wij de dingen zien zoals zij zijn, - een notie, die haar bruikbaarheid heeft bewezen en nog steeds bewijst onder zeelieden, ingenieurs, kleermakers, verkeersagenten en gedesillusioneerden, maar die reeds onder schilders, minnaars en sterrenkundigen veel van haar glans heeft ingeboet, om ten slotte bij de filosofen geheel in discrediet te geraken. Wij zien helemáál geen ‘dingen’, - wij zien vormen, en deze vormen ziet het oog uit, in en door zichzelf, doordat het in zichzelf de structuur bevat van wat zich als ‘werkelijkheid’ aan ons zal opdringen. Ik beweer niet, dat een filosoof, zolang hij navigeert, bruggen bouwt of vesten maakt, of zelfs maar schildert of liefheeft, zich aan dit axioma houden zal, maar theoretisch is het toch zijn overtuiging, en derhalve zal hij de eerste moeten zijn om het ontstaan van een nieuwe menssoort toe te juichen, die niet alleen de dingen niet ziet zoals ze ‘zijn’, maar die totaal andere dingen ziet, en die bovendien, dank zij een of ander organisch proces, om de zeven of acht jaar van visie verandert, en eerst de wereld bekijkt als zoogdier, dan als vogel, dan als insect...

James Joyce was een van die bij uitstek zuivere en intransigente naturen, die afgestoten worden door de gecompliceerde volheid des levens. Hiermee komt hij op één lijn te staan met de filosofen voornoemd, al zijn de oorzaken geheel andere. Niet tengevolge van de drang naar abstractie, die bij hem, al kende hij veel abstracte theorieën, vrijwel geheel ontbreekt, keerde hij zich van de bruto werkelijkheid af, maar tengevolge van... ja, waarvan eigenlijk? - laten wij zeggen: tengevolge van geïrriteerdheid. In zijn jeugd moet Joyce te goed, te scherp, te meedogenloos om zich heen hebben gekeken om zich later nog met de wereld der verschijningen te kunnen verzoenen, - onverschillig of het nu het ouderlijk huis was, of de Dubliner samenleving, of het Katholieke milieu, of de jaloezie op beter gesitueerde vrienden, - zoals de charmante Buck Mulligan uit *Ulysses*, naar men zegt een alter ego van de dichter Gogarty, - die hem zijn leven lang zo iets als het boze oog voor deze zaken hebben bezorgd. Tot aan zijn dood is Joyce niet van Dublin losgekomen: hij kon het niet negeren, want daarvoor bleef hij het te duidelijk voor zich zien; hij kon het oog, dat hem ergerde, niet uitrukken, want het was

nu eenmaal zijn voornaamste zintuig, - al behoorde hij, buiten alle beeldspraak om, zeker meer tot de muzikale naturen dan tot de visuele, - hij kon zijn Dublincomplex niet sublimeren, abstraheren, vergeten, want daarvoor was hij te haatdragend, te concreet, en had hij een veel te goed geheugen. Het enige wat hij proberen kon was Dublin weg te kijken.

Bij al zijn persoonlijke charme moet Joyce iemand geweest zijn, die met het wegstaren van onwelkome bezoekers weinig moeite had. Men merkt het aan zijn wantrouwende, toch eigenaardig zachte en smekende oogopslag, zijn benig profiel, zijn saamgeknepen lippen. Maar Dublin, de herinnering hieraan, was niet zo gemakkelijk te verschrikken als het snobistische publiek, dat in Parijs op een afstand moest worden gehouden. Hoe langer hij keek, hoe dringender hij staarde, des te steviger bleek deze stad gegrondvest te zijn op de rand van zijn groen en vrijheidslievend eiland. Hij keek er vlak naast, om het duidelijker te zien, zoals een ster, die door ons schemerzintuig opgevangen wordt, en nòg maakte het geen aanstalten om te verdwijnen en een verschietende ster te worden. Hij hield zich bezig met de dansende vlekjes in het eigen gezichtsveld, in de hoop, dat Dublin het magisch werkzame voorbeeld van dit schommelen en wegglijpen volgen zou, - tevergeefs. Hij fixeerde het, hij ging dubbel zien, hij maakte zich beurtelings kleurenblind en helderziend voor kleuren, - en James Joyce was toen allang bezig met de compositie van *Ulysses*, waarin elk hoofdstuk door een kleur wordt gesymboliseerd, waaraan alle rekvisieten zich hebben aan te passen! - hij dwong de vormen in een vooropgesteld schema, hij verstelselde het toevalligst onbenulligste gebeuren, - en in het voorlaatste hoofdstuk van *Ulysses* werd de vermakelijkste catechismus geschreven, die ooit de ‘copiërlust des dagelijkschen levens’ ad absurdum heeft gevoerd, - hij zette tien brillen van anderen achter elkaar op, - en Joyce schreef het ‘verloskundige’ hoofdstuk, waarin hij zich van alle literaire stijlen, van Mandeville tot Carlyle toe, parodistisch bediende, - hij gaf zich met de gesloten vuist een fikse tik op het gezichtsorgaan, zodat de vonken eruit sprongen, - het ‘Walpurgisnacht’-hoofdstuk ontstond, -hij plaatste voorwerpen, ver achter elkaar gelegen in één plat vlak, alleen omdat ze gelijktijdigheid vertoonden, - het simultaneïsme,

- hij zag de mens, de Dubliner, als een krioelende chaos van cellen en bloedlichaampjes, - de 'monologue intérieur,' - hij versnipperde de wereld tot krantenknipsels, - het hoofdstuk op het redactie bureau, - kortom, hij knoeide en experimenteerde zo lang en zo hardnekkig met de eigen ogen, dat deze teerste aller organen het ten slotte opgaven en nog maar in staat waren tot het visionaire zien in *Finnegans Wake*, waarin geen nieuwe ervaring meer is verwerkt, maar waarin vormen en gestalten, aan alle gebieden des levens ontleend, de ontstellende heksensabbat vieren van het grootste combinatorische vernuft en de noodlottigst in zichzelf besloten geest van onze eeuw...

Vertaal deze oftalmologische inzichten in termen der literatuur, vervang 'vormen' door 'woorden', en 'zien' door 'schrijven', en aan de omtrekken van de figuur van James Joyce behoeft in het kader onzer vergelijking weinig meer te worden toegevoegd. Zoals de denkbeeldige Joyce van deze bladzijden, die zijn ogen aan Dublin opofferde, gekenmerkt wordt door een preponderantie van het *zien* - en het misbruik daarvan - over het *geziene*, zo is ook de werkelijke Joyce ten offer gevallen aan een verzelfstandiging van zijn instrument, het instrument waarvan de letterkundige zich bedient. Het woord, dat, hoe men het ook wenden en keren wil, slechts een dienende rol heeft te vervullen, nam in zijn boeken meer en meer een heersende positie in, - een overbekend feit langzamerhand,<sup>1</sup> maar waarvan hierboven, langs de omweg van een gelegenheidsmetafoor, een verklaring is beproefd, die voor Joyce *alleen* zou moeten gelden, niet tevens voor de talrijke woordsymbolisten, die de Europese letterkunde nu al meer dan een eeuw lang heeft opgeleverd. Bij geen dezer symbolisten immers is bij mijn weten sprake van een verengende haat-liefde als die welke Joyce aan Dublin bond. Zeker, mannen als Mallarmé, Rimbaud of Maeterlinck muntten niet uit door een grote veelzijdigheid, of zelfs maar door ruimheid van blik. Ook bij hen is een verborgen uitgangspunt werkzaam, waartoe de geest steeds terugkeert, als door een magneet aangetrokken. Het grote verschil met Joyce is echter,

1 Vgl. het artikel van Anthony Bosman in *Criterium*, juli en aug. '40, waarin de verhouding van James Joyce tot het woord met gebruikmaking van de commentaren van Stuart Gilbert is uiteengezet.

dat bij hem het uitgangspunt *niet* verborgen, maar zeer concreet en op het banale af in al zijn boeken aanwezig is, - en dat hij niet als door een magneet getrokken werd, maar dat hij geleid werd door zijn eigen hooggespannen wil. Nooit zal men zich een inzicht in de geestesattitude van deze merkwaardige experimentator verwerven, zolang men niet de hand heeft gelegd op de *moedwilligheid* van dit alles, - moedwillige speelsheid, moedwillige constructeursgrillen, moedwillige vernielzucht<sup>1</sup>. Daarom is Joyce ook geen begin, maar een einde. In hem stierf het symbolisme, - dat is die literaire beweging, welke de autonome geheimen van het woord naspeurde, veelal onder opoffering van de dienende functie van het woord, - en het stierf een uitermate gewelddadige dood... Er loopt, voor de literatuurhistorici, een duidelijk herkenbare draad tussen Mallarmé en Joyce, - maar wanneer Jacques Mercanton in een artikel over de laatste (*Europe*, april 1938) het beroemde 'boek' van Mallarmé in *Finnegans Wake* meent te mogen begroeten, krachtens een 'nécessité qui impose chaque phrase, chaque mot, et nous contraint tous, contraint tout l'univers à mettre sa vie la plus profonde dans cette oeuvre', - dan kunnen wij niet anders doen dan deze blufferige constatering naar het gebied der... ogendienarij verwijzen. Van noodzakelijkheid, uiterlijke of innerlijke, is er in deze boeken nu juist *niets* te bespeuren, - wèl van speelsheid onder het mom van wetmatigheid, van spotternij en zotternij met een quasi-wetenschappelijke allure. Mallarmé wilde toch iets méér, komt mij voor. Wat Mallarmé nastreefde was in elk geval niet het hogere-graads-Esperanto van *Finnegans Wake*, met de 'noodzakelijkheid' van een met de gegevens van een tiental talen aangelengd Engels, waarin ons dan plotseling als concessie aan het toeval het ontbreken van het Vuurlands taaleigen treft (maar god weet ontbreekt het niet eens...).

Maar, zal men mij tegenwerpen, het is immers een dróóm, dit ook door u nu reeds op zijn onverwachtst hinderlijk bevonden

1 Deze vernielzucht gold *niet* in eerste instantie de woorden, zoals ik vroeger meende (vgl. *Hoofdstukken over James Joyce*, in *Lier en Lancet*), Joyce ging tot zijn woordmisvormingen en -parodieën over om Dublin (alias de 'mensheid', alias... zichzelf) des te beter te kunnen treffen. Wel gold die vernielzucht de bestaande talen, maar dat is niet hetzelfde.

*Finnegans Wake*, en volgt daarom zijn éigen wetmatigheden, die zich niet dekken met de wetmatigheden van de dag. Maar dat is het juist: ik geloof er niets van, dat *Finnegans Wake* een droom is, of het droomleven uitbeeldt. Om te beginnen om dat het *niets* 'uitbeeldt'. In de tweede plaats omdat ik ervan overtuigd ben, dat Joyce de droomverklaring pas achteraf als rationalisatie in omloop heeft gebracht ten behoeve van de a priori niet onwelwillende lezers, wie zijn vermakelijke onzin al te zwaar op de maag zou liggen, - onzin, niet omdat de tekst 'niets betekent', - het tegendeel is het geval: de tekst betekent veel te veel, maar omdat de tekst evengoed anders had kunnen luiden en, als werkelijkheidsuitbeelding of droomuitbeelding, om het even, slechts het document is van een magistrale willekeur. Daarmee wordt niet ontkend, dat de techniek van *Finnegans Wake* aan bepaalde droommechanismen (verdichting, verschuiving, e.a.) verwant is, - hetgeen trouwens geldt voor alle symbolistische kunstuitingen. Maar de sfeer is niet 'traumhaft', en de inhoud nog minder, - om maar te zwijgen van de onmogelijkheid, zelfs voor een polyglot als Joyce, om in tien talen tegelijk te dromen en al dromende voortdurend de koddigste woordspelingen te produceren. *Finnegans Wake* is op en top een *constructie*, die de spontaneïteit van de droom hoogstens mimeert. Het is een geniale inval, uitgewerkt en onherkenbaar gemaakt met alle listen en lagen die eruditie en boosaardige woord-fantasie verenigd schenken. En wat wil men eigenlijk meer?

James Joyce behoort tot de onsterfelijken. Men moet alleen niet méér bij hem zoeken dan hij te geven heeft, neen, men moet de commentatoren, nourri dans le sérail, wantrouwen. Men moet zich niet blindstaren op de 'geest' in zijn werk, want deze is spaarzaam, en dan nog slechts in lachspiegels vertegenwoordigd; en wie deze misvormde en moedwillig verhaspelde 'geest' al te ernstig neemt, loopt gevaar door eenzelfde speling van het lot getroffen te worden als de auteur, zij het ook met minder onheilvolle afloop. Beter dan met buikpijn op te staan van de lectuur van dit werk kunnen wij ons de lever laten schudden; en daarom, verklaren wij het nu maar eens ronduit: James Joyce is een *komisch* auteur, een briljante naneef van Swift en Sterne, een onbetaalbaar parodist, een groot hekelaar, een scherp

karikaturentrekker, - maar geen auteur, evenmin als die andere twee, bij wie men terecht kan, als men het wereldraadsel wil oplossen. Bij al zijn gecompliceerdheid is Joyce ondiep en 'simple minded'. Men zal hem blijven lezen, - althans tot en met *Ulysses*, dat ook nog genoeg gedeelten bevat, waar de optische misvorming op de achtergrond treedt, - om dezelfde reden als waarom men Rabelais leest: om te genieten van vernuft en dwaasheid, bijtende ironie en kromme gedachtensprongen, - d.w.z. als hogere ontspanningslectuur, hoe zonderling dit ook moge klinken ten aanzien van een auteur, die zoveel inspanning van zijn lezers vergt...

## het schuldprobleem bij Dostojewski

Dostojewski behoorde tot die romanschrijvers, in wier werk een autobiografisch element is aan te tonen. Het particuliere leven dezer auteurs weerspiegelt zich op een of andere wijze in hun boeken, zonder dat er daarom altijd nog sprake hoeft te zijn van mémoires in engere zin, - die Dostojewski trouwens óók schreef. Bijna alle episoden, die in zijn leven mijlpalen vormden, - St. Petersburg, de dood van zijn vader, de samenzwering met de daarop volgende executiekomedie, Siberië, het leven in Semipalatinsk, zijn eerste huwelijk, de Pauline-episode, - vindt men in zijn boeken, meer of minder ingrijpend gereconstrueerd, terug; en ditzelfde geldt voor gebeurtenissen, waarvan men weet dat ze zijn aandacht trokken, zonder dat hij er persoonlijk in gemengd was, zoals de Netschajew-zaak, die in *De Demonen* haar sporen heeft achtergelaten in de moord op Schatow. Dit alles is bekend, en literair-historisch gemeengoed. Inderdaad kan men Dostojewski als type van de semi-autobiografische romancier stellen tegenover de meer 'inventieve' romanciers, zoals Gogol, Dickens of Balzac, waarbij echter niet uit het oog verloren dient te worden, dat het verschil tussen deze beide categorieën merk-

waardig snel verdwijnt, zodra men over het leven van de vertegenwoordigers der laatste wat beter wordt ingelicht. Als zo vaak blijkt hier de verhouding tussen persoonlijkheid en werk in sterke mate onderhevig te zijn aan perspectivische verschuivingen, wisselend met onze kennis van zaken, en daarom zou men misschien, beter dan van 'autobiografen' en 'inventieven', kunnen spreken van schrijvers met een 'rijke' en schrijvers met een 'arme' biografie.

Voor aanmerkelijke verdieping is dit probleem vatbaar, wanneer men niet feiten met feiten, - levensfeiten met romanfeiten, - doch grondmotieven met grondmotieven vergelijkt. Men zoekt naar het gemeenschappelijke in Dostojewski's persoonlijke ervaringen, men zoekt naar de grote lijn, het 'typische Erlebnis', dat steeds terugkeert; en men gaat na, of van dit algemene en door een samenvattende formule aan te duiden grondmotief de weerspiegeling in de romans aangetoond kan worden. Daarbij kan men in het midden laten of zulk een grondmotief met de karakteraanleg en de uitingen hiervan samenhangt, dan wel met bepaalde eentonigheden van het noodlot; trouwens, wanneer men zich beperkt tot de reacties op die door het noodlot gezonden beproevingen, vallen beide goeddeels samen; en een biografisch gegeven van de eerste rang, zoals het vermoorden van Dostojewski's vader door zijn eigen boeren, - waarvan de literaire reflex in de '*Karamazoff's*' te vinden is - wordt dan belangrijk, niet door het feit zelf, maar door de diepe indruk, naar men zegt zich in zijn eerste epileptische aanval openbarende, die het feit op het gemoed van de jonge Dostojewski heeft gemaakt. Deze moord is nooit gestraft. De daders bleven onbekend en gingen vrijuit. Dostojewski's verhouding tot zijn vader, die een gierigaard was en hem het allernoodzakelijkste onthield, moet deze misdaad in zijn verbeelding eigenaardig gekleurd hebben, en bij hem, niet minder dan bij Dmitri Karamazoff, die zijn vader *had willen* vermoorden, bepaalde schuldgevoelens hebben opgewekt, waarvan de nadere formulering ons een middel aan de hand kan doen om een van de grondmotieven in Dostojewski's leven aan het licht te brengen. Het meest in het oog vallende bij deze misdaad, iets wat bij een moord nu niet alle dagen voorkomt, was inderdaad het ontbreken van iedere straf, d.w.z. een

zelfde wanverhouding tussen schuld en boete, die ook reeds vaag herkenbaar is in het gedrag van de weinig vrijgevege vader ten opzichte van zijn eigen zoon. De vader betaalt zijn 'schuld' niet aan de zoon; hij wordt vermoord door zijn eigen lijfeigenen, die hij slecht behandelt; deze lijfeigenen worden niet gestraft. In beide gevallen heeft men te doen met een inadequate verhouding tussen schuld en het delgen van schuld, tussen datgene wat begaan is en datgene wat geleden wordt: in het eerste geval met een surplus aan straf (de moord als 'straf' opgevat voor de gierigheid e.a. ondeugden), in het tweede met een tastbaar tekort. Met andere woorden: er is hier achtereenvolgens sprake van een overbetaalde schuld en van een onbetaalde schuld. Het volgende feit van betekenis in Dostojewski's leven is de bekende executiekomedie. Ook hiervan weet men, dat zij een onuitwisbare indruk bij hem heeft achtergelaten (vgl. het executie-verhaal in *De Idioot*, en in *De Demonen* de figuur van Kiriloff en diens kat-en-muisspel met de dood). Merkwaardig, zij het ook psychologisch begrijpelijk, is daarbij, dat de gratie in het aangezicht van de dood geen vreugde bij hem opwekte, maar eerder iets als teleurstelling, alsof hij voor de straf, hoe men daarover verder ook denken wilde, niet waardig gekeurd was. Dostojewski was verontwaardigd, omdat men met hem en zijn makkers had gespeeld. De gedachtengang is duidelijk: òf hij was schuldig, en dan had men hem moeten terechtstellen, òf hij was onschuldig, en dan was ook de verbanning naar Siberië, waarin het doodvonnis veranderd werd, nog een te zware straf. Ook hier dus weer het dubbelmotief van de onbetaalde resp. overbetaalde schuld, - een te weinig aan straf, tegenover een te veel. Dat Dostojewski later de oplossing heeft gezocht in de richting van het eerste, d.w.z. dat hij alle schuld op zich nam, waardoor de straf, in welke dosering dan ook, tot zekere hoogte achteraf gemotiveerd werd, moet aan een complex van factoren worden toegeschreven, waarop hier niet kan worden ingegaan; maar men zal toch niet ver mistasten, wanneer men zijn geleidelijke (zij het ook tijdelijke, en nooit zeer fervente) bekering tot Tsarisme en Orthodoxie voor een belangrijk gedeelte herleidt tot de behoefte om in de boekhouding van schuld en boete, wat hem persoonlijk betrof, wat meer orde en regelmaat te brengen.

Het zinloze van een onrechtvaardige straf is nu eenmaal alleen op te heffen door de straf te aanvaarden als zinrijk! Nu zullen in de meeste van dergelijke gevallen berekening en ogendienst ook wel enig gewicht in de schaal leggen; dit kan men bij Dostojewski echter buitensluiten. Wel mag men aannemen, dat hij zijn 'afgeloste schuld' tegenover het Russische gouvernement heeft moeten bekopen met een geheim schuldgevoel tegenover zijn vroegere medestanders; maar daar de biografie hierover zwijgt, geef ik dit slechts als veronderstelling.

Wanneer wij afzien van de verhouding tot zijn eerste vrouw, die haar neerslag heeft gevonden in *De eeuwige Echtgenoot*, waarover hieronder nog een en ander te zeggen zal zijn, duikt het motief van de onbetaalde of onbetaalbare schuld (dat bij Dostojewski, in tegenstelling b.v. tot Kafka, belangrijker zal blijken te zijn dan dat van de overbetaalde schuld) met een zekere realistische overtuigingskracht voor het eerst weer met de financiële zorgen op, die hij zich terwille van de familie van zijn broer op de hals haalde. Men denkt hier aan het leven van Balzac; alleen is er één belangrijk verschil: Balzac moest zijn eigen schulden afbetalen, Dostojewski stak zich in de schulden voor anderen! Dat deze gebeurtenissen nog tot zijn persoonlijke conceptie van het schuldprobleem hebben bijgedragen, kan men op deze leeftijd niet goed meer aannemen; maar het vormde een bevestiging van vroegere ervaringen, een bevestiging van de onzekerheid van de schuld, die steeds aarzelde tussen strafbaar en niet strafbaar, - te delgen en niet te delgen, - op hemzelf betrokken of op anderen. Een en ander wordt dan nog geaccentueerd door de schromelijke ondankbaarheid van de familieleden in kwestie.

De behandeling van het schuldprobleem bij Dostojewski zou niet volledig zijn zonder de Pauline-episode, die men enigszins gewijzigd in de roman *De Speler* terugvindt. Dat iemand een spelersnatuur is, hoeft op zichzelf nog niet op een bepaalde conceptie van de verhouding tussen schuld en boete, of schuld en afbetaling, te wijzen; maar in verband met de bovenvermelde feiten is het toch wel een veelzeggende karaktertrek. In de roulette vond Dostojewski een symbool van het adembenemende kansspel met de schuld, waarmee hij zich had ingelaten, en het 'winnen of verliezen' was al evenzeer een weerspiegeling van

het 'schuldig of onschuldig', als van de gierigheid van zijn vader die erfelijk botsen moest op zijn eigen meer op de voorgrond tredende vrijgevigheid. De speler is nu eenmaal beide tegelijk: gierig en royaal, inhalig en verkwistend! Maar vooral is de speler, doordat hij de bezitszekerheid voortdurend uitdaagt, verstrikt in een wanverhouding tussen schuld en het delgen van schuld, tussen 'debet' en 'credit'. Ieder verlies kan elk ogenblik in winst verkeren; iedere schuld is als het ware een schuld aan het toeval, die in zover onbetaalbaar is, dat zij wellicht niet eens betaald zal hoeven te worden; iedere 'straf' kan hier onmiddellijk worden gevolgd door een beloning! Van een dynamische schuldverhouding als waarvoor Dostojewski bij uitstek gevoelig moest zijn, is de speelduivel de meest geslaagde projectie op lager niveau. Dat op een hoger niveau deze verhouding rechtstreeks samenhangt met de typisch Grieks-Katholieke opvatting van wilsvrijheid en pre-destinatie, kan hier slechts worden aangestipt.

Wanneer wij ons, na deze inleiding, tot Dostojewski's werk wenden, dan blijkt al spoedig, dat een dynamische schuldverhouding als zojuist geschetst, zo niet het kardinale probleem, dan toch een der gewichtigste nevenproblemen in zijn romans vormt. Slechts éénmaal wordt deze verhouding 'statisch', nl. in de identificatie van schuld en straf in de roman *Schuld en Boete*, die dan ook naar de opzet een vrij constructieve indruk maakt, vooral wanneer we hem vergelijken met de zoveel subtieler schuld-dialectiek, waarvoor Dmitri Karamazoff zich ziet geplaatst. Zelfs in het boek is het uitgangspunt van Raskolnikow's misdadige onderneming zuiver theoretisch, in aansluiting aan de karikatuur van de 'vrije gedachte', die in sommige Russische studentenkringen gehuldigd werd. Weer anders gezien, is zijn lijdensgeschiedenis tevens een weerkaatsing van Dostojewski's eigen dilemma van de schuldige onschuld of onschuldige schuld in de jaren na zijn veroordeling. Raskolnikow voelt zich eerst onschuldig, later neemt hij echter de schuld op zich en wordt dan ook op volmaakt adequate wijze gestraft. Dmitri Karamazoff daarentegen is *tegelijk* onschuldig en schuldig; onschuldig, omdat hij zijn vader niet vermoord heeft, schuldig, voor zijn geweten, omdat hij zijn vader heeft willen vermoorden. Hij ver-

tegenwoordigt derhalve het stadium van Dostojewski onmiddellijk na de executiekomedie: ook hij wordt te zwaar of te licht gestraft. *Schuld en Boete* is, zoals ik zei, een uitzondering. In de meeste romans, na Siberië ontstaan, vindt men geen statische, of symmetrische verhouding tussen schuld en straf, of schuld en boete, maar een tergende asymmetrie, een tergende onzekerheid. Psychologisch sterk verhuld en in het komische gevarieerd, doet deze onzekerheid zich dadelijk al gelden in een der beide in Semipalatinsk geschreven romans, nl. *Het Landgoed Stepantchikow*, een van Dostojewski's meest geniale scheppingen. De 'onbetaalbare schuld' wordt hier vertegenwoordigd door de afhankelijkheid, waarin de oom van de verteller geraakt ten aanzien van de typisch Russische parasietenfiguur Foma Fomitsch Opiskin. Door psychologisch niet nader toegelichte oorzaken, dus laat ons zeggen bij wijze van 'karaktertrek', is deze oom overgeleverd aan een soort draaikolk van het geweten, een overscrupuleuze fijngevoeligheid, waarvan de charlatan misbruik maakt. Doordat de oom Foma Fomitsch ten slotte *niet* wegjaagt en onder zijn dak als parasiet rustig verder laat gedijen, wordt zijn 'schuld' tòch afbetaald, zou men kunnen menen; maar dit is niet juist, - het schuldgevoel is in dit geval immers volkomen objectloos en heeft in laatste instantie niets met Foma te maken. In zekere zin kan deze oom als de tegenhanger worden beschouwd van Raskolnikow in het begin van *Schuld en Boete*: hier een misdaad zonder begeleidend schuldgevoel, daar een schuldgevoel, dat niets begeleidt. Dat Dostojewski kans heeft gezien deze diametraal tegenovergestelde gevallen in éénzelfde scheppingsperiode te ontwerpen, bewijst wel de enorme afmetingen van zijn schrijversschap.

*De eeuwige Echtgenoot*, Dostojewski's meest aangrijpende kortere roman, vertoont een belangwekkende parallel met de jeugdroman *De Dubbelganger*. Op het eerste gezicht mogen deze twee boeken weinig met elkaar gemeen hebben, in *De eeuwige Echtgenoot* komt toch een passage voor, die 'technisch' levendig herinnert aan overeenkomstige episoden uit de vroegere roman. Van het latere boek memoreer ik de inhoud even. Weltschaninow, een welgesteld vrijgezel, ontmoet een man, die hij vroeger s.v.v. gecocufieerd heeft; de vrouw is inmiddels gestorven. Het gehele

boek gaat nu heen met een alleen aan Dostojewski's pen toe te vertrouwen spiegelgevecht, dat eigenlijk nergens op uitloopt: de weduwnaar waagt het niet zijn wraakzucht te bevredigen, en de minnaar, hoezeer door geheimzinnige schuldgevoelens gekweld, komt er niet toe zijn vroeger slachtoffer ronduit om vergiffenis te vragen. Toch zijn de beide heren onafscheidelijk; ze slapen in dezelfde kamer; en ten slotte gaan zij eendrachtig op bezoek bij een familie met veel dochters, onder wie de weduwnaar zijn keuze wil doen. Hier nu doet zich de parallel met *De Dubbelganger* voor. Zonder het te willen speelt Weltschaninow namelijk tegenover de weduwnaar voortdurend eenzelfde rol als die de 'dubbelganger' vervult ten aanzien van de paranoïde ambtenaar: hij rijdt hem in de wielen, stelt hem in de schaduw met zijn lossere manieren, maakt hem belachelijk, en - hier schakelt zich dan het schuldprobleem in, dat in de vroegere roman ontbreekt - doet dus niets anders dan zich steeds verder in schuldgevoelens verstrikken jegens de man, met wie hij zich zou willen verzoenen. Sterker nog: wanneer hij hem na jaren opnieuw ontmoet, treedt hij terstond weer tot hem in dezelfde relatie van veroveraar tot cocu, - de 'eeuwige echtgenoot' weet dan ook niets beters te doen dan met zijn tweede vrouw ijlings het veld te ruimen. Daarbij is het onvergetelijke trekje, waarmee het verhaal eindigt - de geweigerde handdruk, - in het kader van de roman volkomen logisch. Weltschaninow lijdt onder een 'onbetaalbare schuld,' bij zijn pogingen om die schuld af te lossen maakt hij steeds meer schulden, - evenals de speler, die kapitalen verliest om een betrekkelijk gering bedrag terug te winnen. Wanneer hem vergeving geweigerd wordt, heeft dit dan ook niet zozeer betrekking op de 'verjaarde' schuld van de oorspronkelijke verleiding, als wel op het feit, dat hij altijd een verleider is gebleven. Deze les van de kant van het onbeduidende slachtoffer wordt hem niet gegeven om wat hij misdaan heeft, maar om wat hij *is*.

Het zou mij te ver voeren het motief van de 'onbetaalde schuld' of de 'geweigerde boetedoening' in Dostojewski's drie grote romans tot in de fijnste verweelingen na te speuren. Over *De Gebroeders Karamazoff* vindt men hierboven reeds een en ander medegedeeld. In *De Idioot* wordt de befaamde driehoek Misch-

kin-Rogoschin-Nastasja Philipowna driezijdig beheerst door schuldgevoelens, die in kort bestek niet zo gemakkelijk aan het licht te brengen zijn. De volgende aanduidingen mogen volstaan. Wat vorst Mischkin betreft moet men er vooral rekening mee houden, dat het object van zijn schuldgevoel niets anders is dan de vrouw in het algemeen, hetgeen ten duidelijkste blijkt uit zijn verhouding tot Aglaja. Dit schuldgevoel ontstaan meer door de eisen, die hem gesteld worden, dan door actuele tekortkomingen, - het is de schuld van de 'schuldeloze', en daarom op het gebied van de schuld wel de topprestatie, waartoe het menselijk geweten in staat is. Enige overeenkomst met de oom uit *Het Landgoed Stepantschikow* is dan ook onmiskenbaar aanwezig. In de figuur van Nastasja Philipowna belichaamt zich de 'onbetaalde schuld' zeer zuiver, in zover zij zichzelf haar eigen verleden niet vergeven kan; terwijl van zijn kant Rogoschin, in samenhang hiermee, in het schuldprobleem ingeschakeld schijnt doordat hij haar met een zekere cynische zakelijkheid nog steeds behandelt alsof zij dit verleden niet alleen niet overwonnen, maar ook niet afgezworen had. De scène, waar zij zijn geld in het vuur werpt, is als illustratie van de 'onbetaalde schuld' 'Dostojewskiaans' bij uitnemendheid!

Dostojewski's dubbelzinnige, later slechts ten koste van een min of meer geforceerde keuze opgehelderde verhouding tot zijn vroegere mede-revolutionairen heeft geleid tot de conceptie van zijn meest grandioze en voor ons modern bewustzijn ook meest overtuigende schepping: *De Demonen*. In de figuur van Stawrogin, die zich door de revolutionaire programma's niet wil laten binden, kan men een alter ego herkennen van Dostojewski zelf in zijn tijd van inkeer en ommekeer, toen hij zich innerlijk nog niet van zijn vroegere vrienden had losgemaakt, maar ook nog geen nieuwe doelstelling had gevonden; bij Stawrogin is dit alles dan pathologisch gefixeerd. Stawrogin als gemonumentaliseerde doelloosheid is als het ware een doorsnee van Dostojewski in de Siberische jaren, maar dan zonder zijn belangstelling voor het Russische volk (die in Schatow belichaamd is) en zonder zijn kunstenaarschap; en indien er kritiek mogelijk was op deze verontrustende figuur, dan zou het zeker deze zijn, dat in Stawrogin de 'belangeloosheid' van de kunstenaar al te voelbaar verge-

zeld gaat met het ontbreken van enig welomschreven talent. In het werkelijke leven worden individuen met déze spanningen, déze souveraine laatlunkendheid, nu eenmaal noodgedwongen kunstenaar, willen zij niet ten onder gaan op een veel jammerlijker wijze en veel eerder dan dit met Nicolaï Stawrogin het geval is. Hoe dit zij, dat Stawrogin's verhouding ten opzichte van zijn medemensen volledig in het teken staat van een principieel 'onbetaalbare schuld', is zonder meer duidelijk. Ook hij, niet minder dan Weltschaninow, is een vrije variant op de 'speler', die zijn schulden laat aanzwellen met het doel om ervan af te komen. Deze dubbelzinnige geesteshouding blijkt niet alleen uit zijn betrekkingen tot de revolutionairen, die hij weliswaar niet helpen wil, maar die hij ook niet van zich afschudt; doch tevens uit zijn bravourhuwelijk met de manke vrouw, tegenover wie hij zich moedwillig in een 'schuld' verstrikt, die hij met de beste wil ter wereld niet eens zou kunnen afbetalen. Van betekenis, in dit verband, is dan nog het elders gepubliceerde fragment (de z.g. 'biecht van Stawrogin', oorspronkelijk voor de roman bestemd, maar weggelaten, toen niet hij, doch Peter Stepanowitch Wergowenski de hoofdpersoon worden zou), waarin Stawrogin een klein meisje de dood injaagt alleen door voor een raam te blijven staan en zich niet om te draaien. Ook hier 'schuld' en 'onschuld' onontwarbaar vermengd, evenals bij Dmitri Karamazoff; ook hier een zonde, die in beginsel niet te straffen is, en die daarom steeds, onverzadelijk, om straf blijft roepen. Slechts terloops wijs ik nog op de figuur van Kiriloff, die voor zichzelf sterven wil, maar die zich, door zijn zelfmoord aan de revolutionairen te beloven als propagandastukje, ook al weer een 'onbetaalbare schuld' op de hals haalt; en op de zeer bijzondere relaties tussen Stepan Trofimowitch Wergowenski en Warware Petrowna, die eveneens onderhevig zijn aan een schuldmissverstand, in zover zij niet precies weten wat zij van elkaar hebben te eisen en wat zij elkaar hebben te geven. Peter Stepanowitch Wergowenski ten slotte is weer een voorbeeld van de criminele 'schuldeloosheid,' die wij reeds bij Raskolnikow aantreffen, hier dan zonder 'beking' tot slot.

Men heeft Dostojewski gehuldigd als groot psycholoog en als

machting profeet. Men behoort hem vooral te huldigen als subtiel en onverschrokken verkenner van het grensgebied tussen beide: het gebied tussen psychologie en moraal, of tussen psychologische descriptie en psychologische normstelling. Tot dit grensgebied behoort in volle omvang het schuldprobleem. Want in de schuld vindt men niet alleen een psychologisch ‘berekenbaar’ element, dat naar de regels van het spel der drijfveren als ‘debet’ en ‘credit’ te behandelen is, men vindt er tevens de kern van het normatief-religieuze, datgene wat religieus genoemd mag worden vóór alle systematisering in het metafysische, en dat hieraan steeds ten grondslag blijft liggen. Als een van de grote verloskundigen der mensheid beheerste Dostojewski, afgezien van zijn vele andere vermogens, vooral déze navelstreng, die het persoonlijke met het bovenpersoonlijke verenigt. Hij was de psycholoog van het geweten. In dit opzicht, en waarschijnlijk in dit opzicht alleen, kan men hem, zoals zo vaak is geschied, met Nietzsche in één adem noemen.

Dat Dostojewski als psychologisch moralist - om de tussenpositie zo kort mogelijk aan te duiden - ook voor ons, moderne lezers, nog genietbaar is, en wellicht in de toekomst nog een niet te onderschatten invloed op de Europese literatuur zal uitoefenen, is, het klinkt misschien vreemd, in een niet onaanzienlijke mate te danken aan zijn (al of niet latente) orthodoxie. Was hij een wijsgeer geweest, zoals Nietzsche, dan zou dit oordeel allicht heel anders zijn uitgevallen. Maar Dostojewski kwam als wijsgeer niet uit boven het niveau van de begaafde pamflettist; hij wilde ook geen wijsgeer zijn; hij was in de eerste plaats, en bijna uitsluitend, romancier. Dat de filosofische problemen, die hij natuurlijk wel degelijk kende, ten slotte geharmoniseerd werden binnen de ruime, doch bindende grenzen van het Grieks-Katholieke geloof, maakte deze problemen als het ware onschadelijk voor de roman, en zorgde voor een grenslijn tussen het abstracte en het concrete, die iedere romancier weer anders trekt, maar die voor de bloei van de roman toch strikt noodzakelijk is. En in het bijzonder geldt dit wel voor het schuldprobleem, dat ons in Dostojewski's romans op zulk een indringende en geschakeerde wijze, steeds gemeten aan werkelijke mensen en werkelijke situaties, voor ogen wordt gesteld. Bijna heeft het de

schijn alsof hij zich dit probleem en de talrijke daarmee samenhangende vraagstukken niet in hun volle draagwijdte bewust was, alsof zijn wijsgerig-religieuze belangstelling eerder uitging naar andere onderwerpen dan dit, - hetgeen aan zijn romans slechts ten goede is gekomen. Het is misschien niet zonder betekenis, dat men in de ‘*Karamazoff's*’ wel bespiegelingen aantreft over de mogelijkheden en onmogelijkheden ener theodicee en over de ‘*imitatio Christi*’ in haar meest uitgebreide betekenis, maar niet of nauwelijks over het zoveel duisterder schuldprobleem. Moeten wij ook hierin een geschenk zien van het Grieks-Katholieke geloof, dat steeds zoveel lichter en milder was dan het Roomse? In dat geval zou de orthodoxie Dostojewski's romans in een dubbele betekenis gunstig hebben beïnvloed.

1941

## Lessing's 'Laokoon' en de moderne esthetiek<sup>1</sup>

Alle punten op te sommen, waarin Lessing's esthetiek van de onze afwijkt, zou onbillijk zijn tegenover Lessing en vermoeiend voor de lezer. Beter kan men terstond het licht doen vallen op wat in zijn kunstfilosofisch hoofdwerk thans nog geldigheid bezit. Ik doel hier op zijn grote ontdekking (zij het ook een ontdekking die voorbereid was door mannen als Shaftesbury, Harris, Dubos, en vooral Dierot) van de eigen, onverwisselbare aard der verschillende kunsten, die in hun grensgebieden aan elkaar raken, zonder dat zij daarom naar vorm en inhoud tot elkaar herleid kunnen worden. In *Laokoon* demonstreert Lessing dit uitsluitend voor de poëzie en de 'Mahlerey,' een term, die bij hem alle z.g. beeldende kunsten omvat. En deze demonstratie was wel zeer gewenst, want in een mate, waarvan wij ons tegenwoordig moeilijk nog een voorstelling kunnen vormen, waren in de 18e eeuw poëzie en schilderkunst in een schoolse horigheidsverhou-

1 Bij de 160-jarige sterfdag van Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, waarvan het eerste deel in 1766 verscheen, is een torso gebleven. Er zouden nog twee delen volgen, waarvan alleen fragmenten en voorstudies gepubliceerd zijn.

ding tot elkaar komen te staan, waarbij dan weer de poëzie (vooral in Duitsland en Engeland), dan weer de schilderkunst (vooral in Frankrijk) de leiding had, en die onherroepelijk moest uitlopen op een ongewenste dooreenhaspeling der genres, zowel praktisch als theoretisch. Men beriep zich op de uitspraak van Simonides van Keos, dat schilderkunst ‘zwijgende poëzie’ was, poëzie ‘spreekende schilderkunst’. Men beriep zich, uit den treure, op het Horatiaanse ‘ut pictura poesis’, - waarbij men niet alleen uit het oog verloor, dat met deze passage iets geheel anders bedoeld wordt dan een klakkeloze vermenging der beide kunsten, maar ook, merkwaardig genoeg, dat juist Hordatius t.a.p. zijn stem verhief tegen het ‘beschrijven’, of ‘schilderen’, waarin zich in de poëzie deze vermenging het noodlottigst placht te openbaren. Het verwondert ons dan ook niet, dat Lessing zich tegen deze ‘Schilderungssucht’, die een gedicht tot een met woorden nagebootst schilderij wil maken, en het daardoor van zijn dynamisch karakter berooft, even scherp uitspreekt als tegen de ‘Allegoristerey’, de ‘poëtische’, of begripsschilderkunst. In dit laatste geval hebben wij te doen met een inbreuk van de kant van het woord, met zijn abstracte, op conventie berustende betekenissen; in het eerste geval met een inbreuk van de kant van het statisch-visuele beeld.

Lessing's afbakeningen, die voor de ene helft op een ‘defense of poetry’ neerkwamen, zijn nog steeds actueel, - actueel in die zin, dat wij in de literaire esthetiek een Lessing nog steeds opperbest zouden kunnen gebruiken. In zijn essay *Het schrijverspalet*, waarin Menno ter Braak te velde trekt tegen de woordconglomeraten der Tachtigers (zeer juist waar het Ary Prins, niet geheel rechtvaardig waar het b.v. Van Looy betreft), en de beschrijvingswoede van Querido en Feuchtwanger hekelt, o.a. met een beroep op Nietzsche en Stendhal, had Lessing als derde kroongetuige allerminst misstaan; en dat de laatste de poëzie op het oog heeft, Ter Braak uitsluitend het proza, heeft zijn goede gronden in de literaire ontwikkeling van de laatste anderhalve eeuw. De poëzie wordt niet meer door de ‘beschrijving’ bedreigd, omdat de poëzie essentieel andere doeleinden nastreeft hetgeen intussen niet zeggen wil, dat de moderne poëzieësthetiek in de *Laokoon* niets meer van haar gading zou kunnen vinden. Zo wil

het mij voorkomen, dat wat Lessing schrijft over de ‘Allegoristerey’ in de beeldende kunst (en ook in de poëzie) tegenwoordig met andere woorden, maar met dezelfde strekking, over de retoriek geschreven zou kunnen worden. Wat in de moderne literatuur de ‘beschrijving’ is voor het proza, dat is voor de poëzie de (al te ongebreidelde) retoriek, die men ‘stilistische allegorie’ zou kunnen noemen; niet, in dit geval, omdat zij leentje-buur bij de beeldende kunsten zou spelen, maar omdat zij op hetzelfde principe berust als de allegorie, nl. op vaststaande betekenis, abstractie en conventie.

Nog zuiverder dan in het geval van Ter Braak doet de historische resonans zich gelden bij Gide, - klassieke geest in wezen, en daarom wellicht als voorbeeld te prefereren, - die ergens gezegd heeft, dat een romancier geen gezichten kan beschrijven, en het dus ook niet proberen moet. Hier bevinden wij ons reeds midden in de gedachtenwereld van de *Laokoon*. Want waar Lessing van uitgaat, en steeds weer toe wederkeert, is juist de onmogelijkheid voor de dichter om de menselijke schoonheid (bij Lessing veelal ‘schoonheid’ zonder meer) onder woorden te brengen. De boutade van Gide is wat overdreven; want eensdeels wil de romancier tòch de gezichten van zijn helden en heldinnen beschrijven, anderdeels geeft juist Lessing de middelen aan, waarop dit met specifiek literaire middelen, langs een omweg als het ware, mogelijk is. Dat is juist een van de deugden van de *Laokoon*: dat het betoog nergens dogmatisch wordt. Maar ook waar de schrijver ruimte laat voor talloze uitzonderingen, blijft de strekking van het betoog onaangetast: de dichter mag dan willen ‘beschrijven’, hij beschrijve niet zoals een schilder schildert of een beeldhouwer beeldhouwt.

Het probleem van de onderlinge afbakening der kunsten is dus nog even actueel als het dat was in 1766, al wordt er niet ieder jaar een beroemd boek over geschreven. Alleen stellen wij het probleem anders; en wanneer wij de grensgebieden der poëzie aan een onderzoek onderwerpen, denken wij niet meer in de eerste plaats aan de beeldende kunst, doch aan de muziek. Over de muziek zwijgt Lessing, op één enkele paragraaf in de ‘Nachlaß’ na. Maar wat had hij ook over de muziek kunnen zeggen?

Duitsland, in ditzelfde jaar 1766, was nog op en top het land der dichters en denkers, om pas in de 19e eeuw, zonder de eerste karakteristiek te verloochenen, het land der componisten te worden. Deze volgorde is natuurlijk niet het uitvloeisel van een specifiek Duitse mentaliteit, maar uitsluitend van de late ontwikkeling der muziek als zodanig, - waarbij de esthetiek, late wetenschap par excellence, dan nog minstens een halve eeuw achteraan komt hinken. Het gezicht schijnt nu eenmaal primitiever zintuig te zijn dan het gehoor, - zegt men ook niet, dat de vrouw, dit ‘primitieve’ wezen, in het algemeen visueller aangelegd is dan de man? - en waar in de 18e eeuw poëzie en beeldende kunsten nog broederlijk in één gelid konden optreden, daar neemt in de 19e eeuw de muziek de leiding, trekt de poëzie naar zich toe en berooft de ‘Mahlerey’ van haar hegemonie. De invloed van Lessing's theorieën moet men daarbij niet overschatten. Het zou in de rede liggen, dat een theoretische wig, gedreven tussen poëzie en beeldende kunst, de eerste bij wijze van weerslag in de armen der muziek moet drijven; maar historisch is dit moeilijk na te gaan, om de eenvoudige reden dat de muziek uit zichzelf zo'n enorme aantrekkingskracht begon uit te oefenen, zodat de wig niet meer nodig was. En in de esthetiek van Goethe en Schiller, wier poëzie veel aan de *Laokoon* te danken heeft, wordt aan de muziek niet bijster veel aandacht besteed...

De ontwikkeling, waar ik hier op doel, kent men: zij loopt uit op de romantiek en het ‘Gesamtkunstwerk’ van Richard Wagner; zij loopt uit, over de Rijn grens heen, op het Franse symbolisme. De muziek als leidende kunst was ontdekt en geen macht ter wereld zou de poëzie meer verhinderen ‘muzikaal’ te zijn. Daar deze ontwikkeling nog steeds niet ten einde is, kan ik hier veel bekend veronderstellen. Minder bekend, maar door de kenner moeilijk over het hoofd te zien, is de enigszins onverwachte rol, die dwars door de muzikale poëzie en de poëtische muziek heen toch weer de beeldende kunst is gaan spelen, daarmee een vastberaden poging waggend om het sinds de 18e eeuw verloren terrein te heroveren. Ik noem hier de Parnassiers, ik noem Stefan George en Rilke. Overigens was hier meer sprake van een vruchtbare poëziepraktijk dan van een theoretische eenzijdigheid, die het ‘ut pictura poesis’ weer in haar schild zou

kunnen voeren. Bij de Parnassiens mag dan nog iets van een ‘programma’ merkbaar zijn, George en vooral Rilke, volgen hun plastische bestrevingen met de argeloosheid van ontdekkers die de stijve doctrine evenmin meer nodig hebben als een Lessingiaans lenige bestrijding dierzelfde doctrine. Zij uiten zich nog maar terloops, zoals George b.v., waar hij in een van zijn ‘Blätter für die Kunst’ in de hem eigen bewoordingen de dichter voor de... muziek waarschuwt, nl. voor de werkelijke muziek.<sup>1</sup> Maar noch dit ‘cave musicam’ van George, noch uit het muzikale dichterkamp, de bekende uitspraak van Verlaine, markeren een werkelijk *gevaar* voor de poëzie, zoals de aan de schilderkunst ontleende beschrijvingsmanie vóór Lessing dit ongetwijfeld geweest is; en hetzelfde laat zich zeggen van de (minder krachtige) invloed van de beeldende kunst op de moderne poëzie. De gevolgen van zulk een toenemende onschadelijkheid van de kunsten voor elkaar zijn niet alleen gunstig voor de kunstbeoefening, maar ook voor de kunsttheorie. Want onverschillig hoe men deze onschadelijkheid verklaren wil, - een soort immuniteit? een ver doorgevoerd specialisme, waardoor een onderling aanknopingspunt moeilijker te vinden is? - zoveel is duidelijk, dat deze lofwaardige toestand van vredig naast elkaar voortlevende kunsten de filosoof veel beter in staat stelt het eigenlijke probleem, dat achter dit alles verborgen ligt, onder de loep te nemen dan wanneer de praktijken van zijn eeuw hem nopen kunstpolitiek te bedrijven, zoals Lessing dat zo virtuoos deed. Wij stellen ons dus de vraag: welke kunst is, in het algemeen en in alle tijden, gevaarlijker voor de poëzie, de muziek of de beeldende kunst? En een tweede vraag, die gedeeltelijk met de eerste samenvalt: waartussen bestaat een inniger verwantschap, tussen de poëzie en de beeldende kunst, of tussen de poëzie en de muziek?

Als uitgangspunt bij het beantwoorden van deze vragen kies ik het schema, dat Lessing in de *Laokoon* opstelt om de verschillen tussen de drie kunsten aan te geven. De beeldende kunst is, vol-

1 ‘Höchster Musik-Rhythmus und höchster Poesie-Rhythmus schließen sich aus... In stärker romanisierten Ländern sowie in der Antike gab es keine ‘Ueberladung mit Musik’ welche bei uns das Unzusammenhangende verdeckt.’

gens hem, aangewezen op *natuurlijke tekens*, die op de *ruimte* betrekking hebben; de poëzie geeft een reeks *willekeurige tekens* in de tijd; de muziek ten slotte is een aaneenschakeling van *natuurlijke tekens* eveneens in de *tijd*<sup>1</sup>. Volledigheidshalve voeg ik hieraan toe, dat het ‘willekeurige’ of kunstmatige van de poëtische tekens (dus van de taal) door Lessing sterk gerelativeerd wordt; zo kent hij b.v. de onomatopée of klanknabootsing als ‘natuurlijk’ poëtisch teken, en zelfs de metafoor en de gelijkenis vallen hieronder. Dit is van belang voor zover het de mogelijkheid opent van combinaties tussen de poëzie enerzijds en een der beide andere kunsten anderzijds; maar het helpt ons uiteraard niet de vraag te beantwoorden met welke van deze kunsten de poëzie zich het gemakkelijkst, en het meest straffeloos, verbinden zal.

Lessing aarzelt niet lang bij het beantwoorden van de vraag! En inderdaad, wanneer men het schema goed bekijkt, ziet men aldaar, dat er volgens de beide in tegenstellingen gegroepeerde kenmerken (natuurlijk-willekeurig, en ruimte-tijd) een grotere verwantschap moet bestaan tussen de poëzie en de muziek dan tussen de poëzie en de beeldende kunst, waaruit men dan zou kunnen afleiden, dat de poëzie zich beter bij de muziek kan aansluiten dan bij de ‘Mahlerey’ (hoewel ook het omgekeerde vol te houden zou zijn: hoe groter de verwantschap, des te aanzienlijker het gevaar van een ongewenste vermenging!). Van de combinatie tussen poëzie en muziek geeft Lessing diverse voorbeelden (lied, opera), die men gewoonlijk tot de muziek rekent en niet tot de poëzie; maar het is duidelijk, dat men hieruit tevens consequenties kan trekken voor het muzikale vers, consequenties die later dan ook inderdaad getrokken zijn: ‘De la musique avant tout' chose!’

Nu vergeet Lessing echter één ding. Of liever, hij vergeet het niet, maar hij verzuimt er de juiste gevolgtrekking uit te maken, hetgeen overigens, bij de fragmentarische staat van deze aantekeningen, zonder meer te verontschuldigen is. De term ‘tekens’ beduidt namelijk in de muziek iets totaal anders dan in de poëzie en in de beeldende kunst! De beide laatste zijn volgens

1 Nachlaß C. Materialien zu den Entwürfen. 5 (*Lessing's Lookoon, Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner*, 1880).

Lessing ‘nachahmende Künste’, hetgeen volkomen waar is, wanneer men hem de thans verouderde ‘Nachahmungs’-theorie (de ‘mimesis’ van de Grieken) wil toestaan. De muziek is dus blijkbaar géén ‘nachahmende’ kunst, - hetgeen eveneens waar is, - maar toch zijn, volgens Lessing, haar tekens ergens op betrokken, t.w. op de ‘Leidenschaften’, die door de muziek worden opgewekt. Dat dit echter een geheel andere betrekking is dan tussen een schilderij en het door het schilderij voorgestelde voorwerp, of tussen een woord en het door het woord bedoelde voorwerp of begrip, schijnt hem te ontgaan, gevolg wellicht van de door hem aanvaarde Aristotelische indeling in kunsten van het ‘gezicht’ en van het ‘gehoor’, waarvan echter reeds Herder, en na hem Kant, de ontoereikendheid inzagen. De leemte is hier des te pikanter, omdat juist de 18e eeuwse muziek (in tegenstelling tot de latere, vooral de romantische muziek) zo weinig ‘betekent’, en dus de tijdgenoot tot bewustzijn had kunnen brengen, dat ten aanzien van de ‘tekens’ de poëzie en de schilderkunst eerder bij elkaar horen (als objectieve, op de realiteit betrokken kunsten) dan de poëzie en de muziek (als subjectieve kunst, waarin volgens Schopenhauer ‘die Leidenschaften sich selbst genieszen’). Wanneer wij ons dus dezelfde vraag opnieuw voorleggen, blijkt het antwoord vrij dubbelzinnig uit te vallen. Het schema nl. luidt nu: beeldende kunst: *natuurlijke, objectieve tekens* in de *ruimte*; poëzie: *willekeurige, objectieve tekens* in de *tijd*; muziek: *natuurlijke, subjectieve tekens* in de *tijd*, zodat het geheel een kwestie van appreciatie wordt wat wij hoger aanslaan: de overeenkomst wat betreft ‘objectieve tekens’ (tussen beeldende kunst en poëzie), of de overeenkomst aangaande de ‘tijd’ (tussen poëzie en muziek.) Het resultaat zou dus zijn, dat de poëzie beide kanten uit kan, en zowel aansluiting kan zoeken bij de beeldende kunst als bij de muziek.

Maar zelfs dit, op het oog zo bevredigende compromis houdt tegenover de analyse geen stand, en doen wij nòg een stap verder, dan zien wij de poëzie weer bedenkelijk naar de beeldende kunst overhellen! Wat toch is het geval? Niet alleen beduidt de term ‘teken’ geheel verschillende dingen, naar gelang wij over schilderkunst en poëzie, of over muziek spreken, maar ook de term ‘tijd’ vertoont zich onder tweeërlei aspect. Poëzie (en proza

natuurlijk ook) verloopt ‘in de tijd’, evenals muziek. Maar Lessing verzuimt erbij te vermelden, dat zij op zeer verschillende wijze in de tijd verlopen. De ‘tijd’ in de muziek is onomkeerbaar, loopt onweerhoudbaar af, en alleen op repetities, met aftikkende dirigenten, kan men tot het vorige, het reeds gehoorde, terugkeren, zodat de tijd dan in zekere zin ‘terugloopt’. Dit teruglopen van de tijd is echter zeer goed mogelijk bij het lezen van poëzie, - lezen, overlezen, teruglezen, - en alleen wanneer een gedicht ‘gedeclemeerd’ wordt, treden verhoudingen op, die aan een muziekuitvoering doen denken.

Zo blijkt dan, dat dit punt geheel bepaald wordt door het *genre* poëzie, dat men stilzwijgend aan zijn theorieën ten grondslag heeft gelegd. Lessing kent voornamelijk het ‘declamatorische’ gedicht; het gedicht, dat iets mededeelt in een bepaalde volgorde, - het epos vooral, en speciaal het Homerische epos, dat hij in de *Laokoon* met een zekere eenzijdigheid heeft uitgebuit. Kortom: het *onomkeerbare* gedicht, dat in de tijd verloopt zoals ook proza dat doet. Wat hij niet kent, waar hij althans in zijn geschrift geen rekening mee houdt, is het ‘omkeerbare’, kortere, lyrisch-plastische gedicht, - vgl. het symbolische gedicht van de 19e eeuw, - waarvan de poëtische schoonheid op een innige verbinding berust van elementen, die in de tijd gescheiden, en toch weer niet geheel gescheiden zijn. Om zulk een gedicht op zijn wezenlijke waarde te schatten moet men het niet ‘declameren’, maar met één innerlijke oogopslag overzien, waarbij het ‘teruglezen’ als voorbereidend hulpmiddel dienen kan. Ik merk, dat het woord ‘zien’ mij uit de pen vloeit. ‘Ziet’ men zulk een gedicht dan, zoals men een schilderij ‘ziet’ en is hiermee langs een omweg reeds de grotere verwantschap tussen poëzie en beeldende kunst bewezen? Dat zou te veel gezegd zijn. Maar wat met dit ‘zien’ wél aangegeven wordt, is dat het korte lyrisch-plastische gedicht, dank zij het ‘teruglezen’, *gelijktijdigheden* kan suggereren, die zich in wezen nog maar weinig onderscheiden van het naast elkaar bestaan - de ‘coëxistentie’, zoals Lessing zegt - van de dingen in de ruimte.<sup>1</sup> Maar ook wanneer men op deze

1 Het zou mij te ver voeren aan de fysiologie van het zien verdere bewijzen te ontleen voor een natuurlijke toenadering tussen poëzie en beeldende kunst. Ik wijs er alleen op, dat gelijktijdigheden, die in de ruimte bestaan, bij het beschouwen van een schilderij toch steeds *na elkaar* worden geappercipieerd: het oog ‘loopt over het schilderij heen’. Hiermee wordt in de beeldende kunst een tijdselement geïntroduceerd, zoals in de poëzie de ruimtelijkheid tot haar recht komt.

potentiële ‘ruimtelijkheid’ van het gedicht alle nadruk leggen wil, zal men de poëzie als een kunst sui generis moeten blijven beschouwen, en vooral: zal men er zich voor moeten hoeden de poëzie vast te koppelen aan een *bepaald soort* schilderijen of beeldhouwwerken, - en hiertegen was het voornamelijk, dat Lessing zijn stem verhef.

Zo blijken de problemen, waarvan ik hier de karige omtrekken heb geschetst, ingewikkeld genoeg te zijn, en iets ingewikkelder dan Lessing meende. Dit neemt niet weg, dat zijn *Laokoon*, reeds stilistisch een model van fijn tastende intelligentie, nooit schoolsschematiserend, steeds van het bijzondere geval naar algemene wetten opstijgend, de verdienste heeft deze problemen voor het eerst klaar en helder gesteld te hebben.

Te lang reeds bewaarde ik het stilzwijgen over het antieke beeldhouwwerk, dat Goethe ‘Das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerei’ noemde, en dat titel en uitgangspunt leverde voor Lessing's geschrift. De waardering voor de Laokoongroep heeft zijn ups en downs gehad; reacties op overdreven bewondering konden niet uitblijven; men heeft anatomische onjuisthedenesignaleerd, overdreven pathos, berekening en histrionisme; men heeft ontdekt, dat de slangen niet kunnen doodknellen, en zelfs niet kunnen bijten; maar toch geloof ik, dat de kenner van tegenwoordig nog rustig van een ‘meesterwerk’ kan spreken, al beziet hij de groep uiteraard met een ander oog dan Lessing en zijn tijdgenoten. Lessing was een eenzijdig klassiek georiënteerde geest, in een tijd van eenzijdig classicistische kunstbeoefening, - een tijd echter ook, waarin de eerste grondslag werd gelegd tot een theoretisch systeem van autonome kunstvormen, waaraan telkens een bepaalde, met de andere niet verwisselbare esthetica beantwoordt. Zo onderscheidde reeds Winckelmann verschillende kunstsoorten of kunststijlen, na hem Herder; maar hun uitgangspunt was nog eenzijdig historisch; en eerst Schiller leverde een algemeen filosofische en psychologisch bruikbare typenleer, en werd daardoor de geestelijke vader van een tot in onze dagen

beoefende differentiële esthetiek (Dilthey, Nohl, Wölfflin, e.v.a.) waarin waardebeoordeling en beschrijving van het kunstwerk slechts geldigheid bezitten binnen de grenzen van het geestelijke type, waaraan het kunstwerk verwant is. Maar bij Lessing ontbreken deze inzichten nog, - moesten zij ontbreken, - en waar zich dit reeds wreekt in zijn gelijkstelling van poëzie met epische poëzie, daar wreekt het zich bovendien nog eens bij zijn behandeling van het beeldhouwwerk, dat hem tot zijn scherpzinnig betoog inspireerde.

De Laokoongroep wordt door Lessing in het middelpunt geplaatst van een kunstleer, die in wezen klassiek is, en geen andere kunststijlen kent dan de klassieke. Nu wil het ongeluk echter, dat dit beeldhouwwerk weliswaar in zeer algemene, min of meer populaire zin 'klassiek' te noemen is, maar zich pas voor een dieper gaande analyse toegankelijk toont, wanneer men het tot het Griekse *barok* rekent. Reeds bij Winckelmann een zeer scheef voorbeeld van de 'edele Einfalt und stille Größe' der Grieken, - merkwaardigerwijs slaat deze beroemde kernspreuk zeer goed op de echte klassieke Griekse meesterwerken, die in zijn tijd nog niet opgegraven waren! - moest deze turbulente synthese van mens en slang, barok *bewogen* zoals haast geen werk zelfs uit de tijd van het nieuwere barok, Lessing in haar eigenlijke betekenis ontgaan in de mate waarin hij en zijn tijd tegenover de barokke kunststijl te kort schoten. Hoeveel de 18e eeuw voor het barok over had, is bekend. Rembrandt stond Lessing niet eens het schilderen van 'ernste Stoffe' toe! Het behoeft hier niet uitdrukkelijk te worden gezegd, dat zijn afleidingen uit wat hij aan de Laokoongroep opmerkte voor de klassiek Griekse beeldhouwkunst hun waarde blijven behouden. Bovendien was deze groep zeer geschikt om met de poëzie vergeleken te worden, omdat de 'beweging' zo sterk op de voorgrond treedt, zodat aan deze overeenkomst de wezenlijke verschillen beter te demonstreren waren dan wanneer ter illustratie een beeldhouwwerk als de Hermes van Praxiteles gekozen was. Maar de nog lang na Lessing voortgezette strijd of Laokoon 'zucht' of 'schreeuwt',<sup>1</sup> d.w.z.

1 De diverse meningen hieromtrent vormen een vermakelijk chapter uit de historische moppentrommel. Volgens Brunn en Overbeck schreeuwt Laokoon wel degelijk (daarom veroordelen zij de groep ook!); volgens Welcker staat hij op het punt van te schreeuwen; volgens Vischer schreeuwt hij al zo hard, dat hij het volgend ogenblik dood neervallen zal, en volgens Henke (een anatoom!) staat hij op het punt van te zuchten, d.w.z. uit te ademen. Niet geheel ten onrechte waarschuwde de verstandiger Goethe ervoor niet te veel achter deze groep te zoeken.

in hoeverre hij zich als een held beheerst, en of de smart om zijn zoons al of niet de overhand heeft op de pijn die hij lijdt, is nog slechts van historisch belang voor een generatie, die Robin gekend en het expressionisme doorworsteld heeft. En waar de theorie van de ‘fruchtbaren Augenblick’, die Lessing uit het ‘nog niet schreeuwen’ ontwikkelt, haar geldigheid nog steeds bezit, daar moet, wat de praktische beoordeling van de groep betreft, ondubbelzinnig worden vastgesteld, dat een edel klagende Laokoon in deze pijnlijke situatie op de duur even ondraaglijk en zelfs belachelijk kan worden als een woest schreeuwende Laokoon. Een van de oorzaken van deze gewijzigde opvattingen is natuurlijk, dat wij aan de esthetiek van het lelijke en het afstotende, het ‘Eckelhafte’, ruimere grenzen toekennen dan Lessing en zijn tijdgenoten.

Voor de beoordeling van de Laokoongroep maakt dit alles intussen weinig verschil. Beslissend, voor ons, is hier niet de gelaatsuitdrukking van Laokoon, - ‘männlicher Anstand und großmüthige Geduld!’ - maar de expressieve *vorm* van het gehele standbeeld, het ritme, de golfbeweging, de ‘gлыпhe’ van deze merkwaardige kunstschepping die als uitbeelding van sacraal-demonische oerdriften zonder aarzelen het equivalent der Indische Shivabeelden genoemd mag worden. Wij letten op de indrukwekkende diagonaal van linkerbeen en rechterarm van de vader, die, in verschillende richtingen doorkruist en geparalleliseerd, dat typisch onklassieke accent aan het geheel schenkt.<sup>1</sup> Wij letten op de wanhopige verticaal, gevormd door de twee armen links (van de vader en de jongste zoon); wij zien deze jongste zoon in de slangenwindingen verstrikt als een drenkeling, en de oudste als een levend vraagteken zijn prachtig sym-

1 Deze rechterarm is gerestaureerd; oorspronkelijk moet hij, gebogen, op Laokoon's haar hebben gerust, waardoor het geheel meer symmetrisch was dan nu. Dit bewijst echter alleen, dat de restauratie plaats greep in een tijd, die het barokke principe nog meer was toegedaan dan de laat-Hellenistische periode!

metrische stand ten opzichte van het lichaam van de vader zoeken en vinden. Wij zien de drie lichamen dansen. Wij hebben oog voor het ritmische spel van de onderlinge plaatsing der voeten, voor de virtuositeit, die in de handstanden tot uiting komt (de drie rechterhanden steeds in dezelfde stand, maar telkens met andere vingerstanden, de drie linkerhanden steeds met dezelfde vingerstand, - geklemd om een slangwinding, - maar resp, frontaal, horizontaal en transversaal geplaatst ten opzichte van de toeschouwer), wij voelen ons gegrepen meer door de stand en de zo zeldzaam expressieve, rukkende beweging van Laokoon's hoofd, dan door het klagende in zijn gezicht, dat natuurlijk even goed door ons wordt opgemerkt; en de gruwelijke contorsie van zijn lichaam boezemt ons meer belang in dan de plankharde spieren, die de anatoom Henke in staat stelden de fysiologie van de ademhaling in de esthetiek te introduceren... Dit zijn allemaal dingen, waarover Lessing zwijgt, omdat hij er geen raad mee wist. Rekenen wij hem dit aan? Geenszins, - want hij leefde en werkte nu eenmaal in een tijd, waarin de mens, als rationeel en moreel wezen, de maat van alle dingen was, en waarin aan het demonische, het dierlijke, het instinctieve en irrationele bitter weinig aandacht werd geschonken. Des te groter moet onze bewondering zijn voor een auteur, die met een gebrekkig werktuig - gebrekkig door de eenzijdigheid ervan - toch nog zulke resultaten wist te bereiken.

1941

## over ‘Der Prozesz’ van Franz Kafka<sup>1</sup>

Alvorens met mijn eigenlijke onderwerp een aanvang te maken, wil ik u enige verklarende en geruststellende woorden doen toekomen ten aanzien van de titel van mijn lezing. Zoals u zult hebben opgemerkt, heeft een gediensstige hand op het zwarte bord aangekondigd, dat ik hedenochtend over ‘Het Proces’ van Franz Kafka zou spreken. Dit is inderdaad de correcte vertaling van ‘Der Prozeß’ (zoals het boek heet). Nu wil ik niet ontkennen, dat men, in deze tijd, nog geen purist hoeft te zijn om aan een Nederlands woord de voorkeur te geven boven een Duits; maar - en dit is dan de geruststelling, die ik u beloofde - in het geval van Kafka kunnen wij toch rustig spreken van ‘Der Prozeß’, onvertaald; want Kafka was een jood, een Prager jood zelfs, - en een vertegenwoordiger van het ‘goede’ Duitsland, aan wie wij zonder voorbehoud ons vertrouwen kunnen schenken. Kafka is zelfs zo ‘goed’, dat de omstandigheden, waaronder wij hier leven, rechtstreeks aanleiding voor mij waren om mij met zijn roman bezig te houden; en dat reeds van de eerste dagen af

1 Lezing, gehouden voor de gijzelaars in het seminarium ‘Beekvliet’ te Sint Michiels Gestel, in juni 1942.

dat ik dit dubbelzinnig verblijf, dat het midden houdt tussen een correctionele gevangenis en een vakantiekolonie, met u heb moeten delen. In mijn bewustzijn sprong Kafka onmiddellijk naar voren, toen het er voor mij om ging weerstand te bieden aan een ongewone ervaring: hij was mij behulpzaam bij het ordenen van mijn indrukken, hij was mij een morele steun. Niet omdat hij zich, zoals wij, tegen het nationaal-socialisme verzet zou hebben, want dat bestond in zijn tijd nog niet; maar in eerste instantie enkel en alleen, omdat er naar mijn mening overeenkomsten bestonden tussen ons verblijf hier in Sint Michiels Gestel en bepaalde situaties en gebeurtenissen in, en tenslotte ook de gehele 'idee' van zijn roman *Der Prozeß*. Bij twee gelegenheden kwam mij dit tot bewustzijn, en ik wil ze u dadelijk noemen, bij wijze van uitgangspunt van mijn verder betoog. Het eerste voorval, waarop ik hier doel, speelde zich af voor de komst van de Indische groep uit Haren. U herinnert zich allen de tamelijke verwarrende omstandigheden, waaronder hier zogenaamd 'appèl' gehouden werd, voordat deze instelling door toedoen der Harenaars (als ik mij niet vergis) werd afgeschaft. Dit 'appèl houden' leek het meest op een klucht, of een parodie, of een operette, die op een steeds andere, en vaak zeer verrassende wijze werd opgevoerd, zonder dat het duidelijk werd welke bedoeling men er mee had. Men kreeg de indruk, dat deze variaties in het appèl houden in de eerste plaats moesten dienen om ons verstrooiing te verschaffen. Anderen weer zeiden, dat het was om ons te 'plagen'. Overigens was het appèl altijd vlug afgelopen; het onaangename ervan bestond niet zozeer in het lange staan, of in een onbeweeglijke en stramme houding, die van ons werd gevergd, als wel in het besef van de volstrekte doelloosheid van deze instelling. Wij hebben het appèl op de binnenplaats gehad; het appèl op de zalen, aangekleed of uitgekleeft, het appèl volgens de blokken, het appèl volgens de alfabetische volgorde der namen, - genoeg, ik zal u met de bijzonderheden hiervan niet vervelen; en ik wil u alleen nog herinneren aan die ene, donkere, regenachtige avond, toen er appèl werd gehouden in de theaterzaal. Deze theaterzaal was bij die gelegenheid niet verlicht. Een kleine vijfhonderd man verdrong zich in deze zaal, niet eens meer volgens de blokken,

of alfabetisch, maar in de meest volstrekte wanorde. Er gingen schuchtere kreten op van blokoudsten om de traditionele gelederen te vormen; maar tenslotte zag men het hopeloze van de gehele onderneming in, en wij gingen naar onze kamers terug zonder dat er appèl gehouden was. Op dat moment nu, in die donkere zaal, in dat gedrang van mensen, die ergens voor gekomen waren, op bevel, onder dwang ergens voor gekomen waren, waarvan de verwezenlijking niet mogelijk bleek te zijn, moest ik aan een bepaalde situatie uit *Der Prozeß* van Franz Kafka denken, - ik zal u zo aanstonds zeggen welke deze situatie is. Mijn tweede Kafka-ervaring hier in het seminarium dateert van enige tijd later. Men had mij gezegd, dat er op de zolder plankjes lagen, die voor het snijden van brood te gebruiken waren. Dus ging ik naar de zolder; ik verwachtte in een lege, stoffige ruimte te komen, waar hoogstens wat rommel lag; maar tot mijn verbazing trof ik daar een gloednieuwe 'afdeling' aan van de Harenaars, die weliswaar op sommige punten enigszins afweek van de mij reeds bekende afdelingen, - het was er bepaald 'gezelliger', - maar die toch die eigenaardige illusie wekte van een zich tot onder de handbalken uitstrekkende uniformiteit, welke de lezers van *Der Prozeß* al weer niet vreemd kan zijn.

Na deze inleiding lijkt het mij het beste u een kort resumé te geven van de inhoud van deze roman, waarbij ik er zorg voor dragen zal de parallel met de beide zojuist genoemde gebeurtenissen voor u aannemelijk te maken; andere punten van overeenkomst zullen u zonder meer duidelijk zijn; zo nodig zal ik ze releveren. De hoofdpersoon van *Der Prozeß*, een ambtenaar, die Kafka 'Josef K.' noemt, - K. als initiaal van 'Kafka', - deze figuur is dus duidelijk de schrijver zelf, al is het boek niet in de ik-vorm geschreven, - deze Josef K. dan wordt op een ochtend in hechtenis genomen, zonder dat hij zich ook maar aan de geringste overtreding schuldig heeft gemaakt. De beide handlangers, die bij hem binnendringen, zijn geen gewone politieagenten, maar behoren tot een of andere geheime organisatie, die in een ondoordringbaar duister gehuld is, en, laat ik dit er dadelijk bij zeggen, het gehele boek door ook in een ondoordringbaar duister gehuld blijft. Wat wij van deze organisatie te weten komen is alleen dit: dat zij een zekere hiërarchische struc-

tuur vertoont, met aan de top zeer hoge rechters, die niemand kent, zelfs de lagere rechters en de andere ambtenaren niet; dat deze organisatie zich tot taak gesteld heeft niets vermoedende burgers in staat van beschuldiging te stellen, gevolgd door een ‘proces’, dat jarenlang duurt en dat eigenlijk nooit tot een behoorlijk einde wordt gevoerd; en ten slotte, dat het letterlijk niemand gelukt om zich aan de suggestief werkende autoriteit van lieden, die zelf allermint een onberispelijk leven leiden, te onttrekken: iedereen die schuldig verklaard wordt in Der Prozeß, gaat zich op de duur ook schuldig voelen, en handelt in overeenstemming daarmee... Om misverstand te voorkomen wijs ik er nadrukkelijk op, dat wij in Kafka's werk niet een politieke persiflage hebben te zien. Daarmee is natuurlijk niet gezegd, dat wij voor ons zelf deze parallel niet mogen trekken, te meer omdat de symbolische betekenis van Der Prozeß allermint vaststaat en dit boek verschillende en onderling zeer uiteenlopende interpretaties toelaat: religieuze, filosofische interpretaties, juridische interpretaties, en zo meer. Maar in elk geval is de overeenkomst tussen de rechterlijke organisatie in Der Prozesz en de totalitaire staatsvorm geheel toevallig; zelfs gaat het te ver om te zeggen, dat Kafka het totalitarisme voorvoeld zou hebben, of ‘voorspeld’, zoals Jules Verne b.v. op bepaalde moderne uitvindingen vooruitliep.

Om nu op de inhechtenisneming van Josef K. terug te komen, zien we allereerst dit merkwaardige: dat de arrestant niet in eigenlijke zin ‘gearresteerd’ wordt, dus meegenomen en opgesloten, maar gewoon in vrijheid wordt gelaten, met de boodschap erbij, dat hij ‘er wel meer van horen zal’. Dit past geheel in het systeem van sluipende intimidatie, van onontkoombaar voortschrijdende suggestie, die als het ware op de limiet nul begint, om dan heel geleidelijk aan de duimschroeven aan te draaien. Wij hier in Sint Michiels Gestel, met onze zeer bepaalde ervaringen achter ons, zijn althans geneigd om de louter ‘formele’ arrestatie van Josef K. op deze wijze te interpreteren. Zonder nu te willen beweren, dat deze opvatting foutief is, moet ik toch op een andere opvatting wijzen, die door het verdere verloop van het verhaal eigenlijk aannemelijker wordt gemaakt, en wel deze: dat hier niet zozeer berekening in het spel is als wel slordigheid

en onverschilligheid van de kant van de ambtenaren, die met de vervolging zijn belast. Ook dit aspect is ons niet vreemd: wij allen weten, dat het totalitarisme door zijn massale organisatie aan de ene kant een maximale doeltreffendheid in het uitvoeren van besluiten waarborgt, aan de andere kant evenwel bedreigd wordt door alle nadelen, die men van oudsher met de bureaucratie in verband heeft gebracht. En deze tweede interpretatie wordt dan nog des te waarschijnlijker, wanneer wij zien hoe in Kafka's tweede roman, *Das Schloß*, deze bureaucratie zeer onverholen op de korrel wordt genomen: hier, in *Das Schloß*, ontbreekt het element van vervolging en intimidatie; maar voor het overige gedragen de ambtenaren, die in dit boek optreden, zich op nagenoeg dezelfde wijze als de ambtenaren in *Der Prozesz*.

Hoe dit alles zij, het ligt voor de hand, dat Josef K. na de eerste schrik geneigd is de zaak van de luchtige kant te bezien. Hij vat het dreigement niet ernstig op. Dit verklaart ook, tot zekere hoogte, waarom hij de politie niet waarschuwt, zoals wij allen in zijn omstandigheden - niet onze eigen omstandigheden natuurlijk! - zouden hebben gedaan. Ook later gebeurt dit niet; het is alsof de 'echte', de officiële politie niet bestaat in *Der Prozesz*. Het is nu eenmaal het voorrecht van de romancier, en vooral van de schrijver van symbolische romans, om bepaalde aspecten van de werkelijkheid te verwaarlozen; in ieder geval is het een feit, dat dit ontbreken van iedere mogelijkheid om zich op normale wijze tegen het 'Gericht' - zoals Kafka de geheimzinnige organisatie noemt - te verweren, door de lezer niet als storend wordt gevoeld.

Wanneer Josef K. een oproep krijgt om zich op een ochtend bij het 'Gericht' te voegen is zijn eerste opwelling om daaraan geen gevolg te geven. Ten slotte doet hij het toch, meer uit nieuwsgierigheid, en om zichzelf te bewijzen, dat hij niet bang is. Het huis, waar hij zijn moet, ligt ergens in een achterbuurt, en de ervaringen, die hij daar opdoet, zijn geheel in overeenstemming met deze entourage. Het is niet mijn bedoeling Josef K.'s avonturen op de voet te volgen; voor ons is alleen de hoofdzaak: het onvergetelijke contrast tussen datgene wat hij ervaart en datgene wat men op grond van de waardigheid van wat

zich als een ‘Gericht’ aandient en als een hogere instantie over leven en dood beslist, zou mogen verwachten. Weliswaar zijn het nog maar zeer ‘lage’ ambtenaren, met wie hij in aanraking komt, en die hem enkele nietszeggende vragen stellen; maar de wanorde, die in de ‘rechtszaal’ heerst, is volkomen; de aanwezigen - rechters, beklaagden, publiek, men weet niet goed wat het zijn - gedragen zich hoogst onbehoorlijk, schreeuwen door elkaar heen, vormen twee partijen, vóór en tégen Josef K., en ten slotte gaat Josef K. maar weer naar huis terug, vol minachting voor de organisatie, waarmee hij zich zijns ondanks heeft ingelaten. Deze scène nu, die ons een eerste blik doet slaan in de inwendige structuur van het ‘Gericht’, vertoonde voor mij een treffende overeenkomst met de klucht van het ‘appèl houden’, zoals wij het de eerste dagen, in het bijzonder dan in de theaterzaal, hebben beleefd. Er bestaan natuurlijk belangrijke verschillen, die ik hier niet nader hoeft toe te lichten; maar zoveel is toch zeker, dat in beide gevallen een eigenaardige zinloosheid aan de dag treedt, op zijn scherpst contrasterend met de ernst, die de situatie in wezen kenmerkt. Ook wij zijn gevangenen, die eigenlijk niet als gevangenen worden behandeld, - evenals Josef K. in *Der Prozesz*. Ook wij hebben de vrijheid om ons over bepaalde onvolkomenheden van het ‘systeem’ vrolijk te maken, - of ons verontwaardigd te betonen, al naar gelang van ons temperament. Ook wij slaan een blik in het innerlijke van een ‘kosmos’, een afgerond stelsel, dat het gehele bestaan beheerst, en dat van nabij bekeken een ‘chaos’ blijkt te zijn. In zekere zin beleven we hier een operette, - ik gebruikte dit woord reeds eerder, een operette van het gevaar. Nu kan men echter uit het verdere verloop van *Der Prozesz* leren, dat onvolmaakte realisering in het kleine aan het geheel nog geen afbreuk hoeft te doen; en dat het gevaar er niet minder groot op wordt doordat de handlangers van het systeem laagstaande individuen zijn, omkoopbaar veelal, slordig, lui, en wat dies meer zij. Met andere woorden: het ‘Gericht’, zoals Kafka ons dit schildert, vertegenwoordigt een idee; en een idee moet men nooit beoordelen naar haar uiterlijke belichaming en naar haar toevallige vertegenwoordigers, maar naar haar wezen. De tegenstelling tussen deze uiterlijkheid en dit wezen kan maximaal zijn, zon-

der dat het laatste er ook maar in de geringste mate door hoeft te worden aangetast.

Het vervolg van de roman is in hoofdzaak gewijd, nog niet zozeer aan de vervolging, waaraan Josef K. blootstaat, als wel aan de hand over hand toenemende angst en ontredde, die deze vervolging, waarvan hij zelf het zinloze inziet, bij hem teweegbrengt. De suggestie werkt onontkoombaar; en iedere persoon, die in de roman optreedt, draagt daar het zijne toe bij. Zo krijgen we al dadelijk in het begin een gesprek met een oom, die gehoord heeft, dat Josef K. vervolgd wordt en 'een proces heeft', voor deze oom is het vanzelfsprekend, dat Josef K. hier serieus werk van moet maken en een advocaat moet nemen, hetgeen dan ook geschiedt. Door het contact met de advocaat krijgt hij dan nog meer gegevens in handen omtrent de juri-dische complicaties, de eeuwigdurende chicanes en de fundamentele zinloosheid, waardoor het 'Gericht' gekenmerkt wordt, - welke zinloosheid haar meest ontstellende uitdrukking vindt in de omstandigheid, dat een vrijspraak zo goed als onmogelijk is en dat de gunstigste oplossing voor de 'beschuldigde', - die bovendien nooit te weten komt waarvàn hij wordt beschuldigd - nog is een eindeloos uitstel van de veroordeling, dat door allerlei listen, omkoperij, etc. altijd nog wel te bereiken is. In deze zelfde tijd doet Josef K. een merkwaardige ervaring op ten aanzien van de 'Kanzleien', - dat zijn de bureaus, waarin het 'Gericht' en zijn talrijke ambtenarenschaar zetelt. Deze 'Kanzleien' bevinden zich namelijk op de zolders in bepaalde achterbuurten; hier verdringen zich de lagere rechters, de advocaten, de klerken; de beklaagden moeten uren lang wachten, vallen flauw van de benauwde lucht, kortom, aan het beeld, dat wij ons reeds van de geheimzinnige organisatie hadden gevormd, worden allerlei karakteristieke trekjes toegevoegd, die dit beeld wel verrijken, maar in wezen toch ongewijzigd laten. Dit wezen van het 'Gericht' is wanneer ik mij ietwat paradoxaal uitdrukken mag, de wezenlóosheid, - de wezenloosheid, waarmee een log, machtig monster langzaam maar zeker zijn slachtoffers dooddrukt, zonder zich daarvoor in het minst te hoeven inspannen; de wezenloosheid, waarmee het alomtegenwoordige en alledaagse zich in dienst stelt van het duivelse principe, - of eigenlijk is dit reeds te veel gezegd, want

de idee, die het 'Gericht' beheerst, kleeft, behalve de wezenloosheid van haar belichaming, ook nog een hogere wezenloosheid aan. Is dit 'Gericht' duivels? Is het goddelijk? Of is het soms neutraal in die zin, dat het zich, evenals het werkelijke leven zoals wij allen dit kennen, voor iedere interpretatie openstelt? Wij weten het niet. Tot het allerlaatst toe blijven wij in onzekerheid verkeren wat het 'Gericht' nu eigenlijk is, wat het wil; dat wil zeggen: we kunnen wel enkele hypothesen opstellen, deze tegen elkaar afwegen, en er een keus uit doen; maar de roman zelf verschaft ons geen betrouwbare gegevens daaromtrent.

Een van de meest aangrijpende momenten - aangrijpend ondanks het onmiskenbaar humoristische van deze episode - is het bezoek van Josef K. bij de schilder Titorelli, een soort specialist in het schilderen van hoge rechters bij het 'Gericht'. Door deze relaties is hij wellicht in staat Josef K. in te lichten omtrent de aard van de beschuldiging, die tegen hem in het midden is gebracht; maar zijn inlichtingen zijn vrij nietszeggend, en verliezen zich in allerlei spitsvondigheden, de procedure betreffend. Nu woont Titorelli op een zolderkamertje, - een kamertje met twee deuren; door de ene deur is Josef K. binnengekomen. Wanneer het bezoek ten einde is, zegt Titorelli, dat hij het vlugst buiten kan komen door de andere deur; hij opent de deur; en daar strekt zich een lange gang voor hem uit, die hij onmiddellijk herkent als behorende bij de 'Kanzlei'. Toch woont Titorelli in een geheel ander stadsgedeelte dan waar hij tot dusverre deze 'Kanzlei' had bezocht. De betekenis is duidelijk: men kan nergens komen, of men stuit op het 'Gericht'; op alle zolders verdringen zich beklagden, ambtenaren, advocaten, - en laat ik maar toevoegen: geïnterneerden! - de gehele stad, ja, het gehele land, is eigenlijk één grote gevangenis. Nu begrijpen wij ook beter waarom Josef K. in de aanvang van de roman niet werkelijk gevangen genomen werd: dit was immers niet meer nodig; aan het 'Gericht' is toch geen ontkomen mogelijk: men is reeds een gevangene, ook wanneer men nog in vrijheid meent te zijn. Wanneer men mij nu vraagt wat dit alles te betekenen heeft, deze zonderlinge fantasie, die het midden schijnt te houden tussen een parodie op de rechterlijke macht en een krankzinnige angstdroom, dan kom ik voor een moeilijkheid te staan, die daarmee

verband houdt, dat, zoals ik al zei, Kafka zelf iedere 'uitlegging' vermijdt en alleen maar beschrijft wat hij ziet - in zijn verbeelding ziet wel te verstaan. Zijdelings kan men natuurlijk wel een en ander omtrent Kafka's bedoelingen te weten komen, door b.v. in zijn aforismen op te zoeken hoe hij over het schuldprobleem denkt, - want het is wel duidelijk, dat dit schuldprobleem in het middelpunt der beschouwingen moet komen te staan, zodra men aanneemt, dat *Der Prozesz* niet 'zo maar' een griezelig fantastisch bedenkensel is, maar een diepere zin heeft, die er door de auteur min of meer bewust in is gelegd. Het zou mij te ver voeren hier het gehele oeuvre van Kafka als getuige op te roepen; en ik wil er daarom mee volstaan de volgende vragen te stellen: is het Kafka's bedoeling dat Josef K. schuldig is, of onschuldig? - en zo hij schuldig is, waaruit bestaat dan zijn schuld? - en zo hij onschuldig is, wat heeft deze vervolging dan te betekenen? Opzettelijk laat ik mij daarbij niet in met de theologische aspecten van het schuldprobleem, hoewel deze bij een diepergaande analyse van de roman uiteraard niet onbesproken zouden mogen blijven.

Nemen wij aan, dat Josef K. schuldig is, d.w.z. dat hij door de vervolging door het 'Gericht' gestraft wordt voor iets dat hij heeft misdreven, dan staan wij niet zozeer voor de moeilijkheid om aan te geven waaruit dit misdrijf bestaat, als wel voor de onmogelijkheid om de gruwelijkheid van de straf-Josef K. wordt ten slotte door een messteek van het leven beroofd - met dit misdrijf in overeenstemming te brengen. Natuurlijk heeft Josef K., een mens als wij allen, wel iets op zijn kerfstok: vooral zijn verhouding tot vrouwen, waaromtrent men in de roman enkele aanduidingen vindt, laat een en ander te wensen over; maar hoe men het ook wenden en keren wil: deze straf voor dit misdrijf betekent een belachelijke wanverhouding; en aangezien deze wanverhouding als zodanig ons interesseert, zullen wij er verstandig aan doen ons dadelijk tot de tweede hypothese te wenden, nl. de hypothese van een Josef K., die onschuldig is. Hierbij is de wanverhouding nog duidelijker: zij wordt tot iets monsterachtigs.

Nu is er in *Der Prozesz* een belangrijke aanwijzing te vinden, dat dit ook inderdaad de mening van Kafka zelf is. Het voor-

laatste hoofdstuk is gewijd aan een gesprek in een dom, tussen Josef K. en een kapelaan, die hem zijn dood komt aanzeggen. In de loop van dit gesprek zegt Josef K. de volgende onvergetelijke woorden: ‘Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein?’ - waarop de kapelaan onmiddellijk deze vraag afsnijdt door te zeggen: ‘Ja, dat is allemaal goed en wel; aber so pflegen die Schuldigen zu reden’. We hebben dus de keus uit de volgende twee mogelijkheden: òf Kafka is het met Josef K. eens, en gelooft niet aan zijn schuld, - of laten wij algemener zeggen: gelooft niet aan de schuld van de mens, - òf Kafka is het met de kapelaan eens, en is van mening, dat de mens tòch schuldig is, ook al voelt hij zich niet schuldig, en ook al is hij niet schuldig in de betekenis die men gewoonlijk aan dit woord hecht. Ik kan het natuurlijk niet bewijzen, maar hel toch over tot de eerste veronderstelling; althans meen ik te mogen aannemen, dat deze veronderstelling, indien al niet Kafka's algehele instemming, dan toch zijn sympathie heeft. Ook zo beschouwd, hebben wij dus alle recht om Josef K. onschuldig te noemen; zodat wij nu een verklaring moeten vinden voor de systematische vervolging waaraan hij blootstaat, en het afgrijselijke vonnis dat zijn leven vernietigt.

Het komt mij voor, mijne heren, dat wij, civiel geïnterneerden, beter dan wie ook in staat zijn om ons in Kafka's gedachtengang te verplaatsen, toen hij, naar wij nu veronderstellen, een volkomen onschuldige Josef K. dit afgrijselijk lot deelachtig deed worden. Ook wij zijn onschuldig, en toch worden wij hier opgesloten. Velen van ons weten niet eens wat zij ‘misdreven’ hebben. Anderen weten het maar al te goed; maar in de eerste plaats beschouwen zij hun houding of handelwijze niet als een misdrijf; en in de tweede plaats is ons juist verzekerd dat wij hier niet voor een of ander misdrijf zitten, maar alleen omdat wij zijn, die wij zijn. Daarmee is alles gezegd: wij zijn die wij zijn, en daarom zitten wij hier. Ik wil niet ontkennen, dat er onder ons kunnen zijn, die deze gevangenschap toch nog als een straf beschouwen, nu niet als een straf voor al of niet vermeende politieke zonden, maar voor een meer ‘particuliere’ zonde, wanneer ik mij zo uitdrukken mag, die het noodlot ons hier doet boeten. Als individuele opvatting van de diepere zin van ons verblijf

hier moet dit natuurlijk zonder voorbehoud aanvaard worden; iedereen is vrij om zijn eigen schuldprobleem te projecteren in de lotgevallen die hij ondervindt; maar ik meen toch wel veilig te mogen aannemen, dat deze opvatting een uitzondering zal blijven, en dat verreweg de meesten onzer zich niet schuldig gevoelen, in welke betekenis dan ook, en, ik wil nog een stap verder gaan, dat zij zich, wat hun particuliere leven betreft, zelfs minder schuldig gevoelen dan wanneer zij op 4 of 5 mei, of enkele jaren daarvoor, niet gevangen genomen waren. Wij allen, met een paar uitzonderingen dan, verkeren in het stadium van Josef K. onmiddellijk na zijn zogenaamde inhechtenisneming: wij nemen de vervolging niet au sérieux; wij zien de belachelijke kanten van de situatie, waarin wij ons bevinden; wij houden appel zoals er nog nooit in de geschiedenis der mensheid en zelfs niet in de krijgsgeschiedenis appel gehouden is, - in een volkomen verduisterde theaterzaal van een seminarium, - wij amuseren ons op zolders met de verrassende verwickelingen, waartoe ons verblijf hier leidt, kortom: wij zijn in alle opzichten op zijn doelmatigst toegerust om aan de schuldpsychose, die ons zou kunnen bedreigen het hoofd te bieden. Daarbij vergeet men echter niet dat wij, op grond van de kleine gemeenschap, die wij hier vormen, ons in een onvergelijklijk veel gunstiger positie bevinden dan Josef K., die alles alleen heeft uit te vechten. In het algemeen kan men wel zeggen, dat iedere straf - ook een onverdiende straf - de tendentie vertoont om schuldgevoelens op te wekken; hetzij doordat een begrijpelijke neerslachtigheid, een psychische malaise, zich zonder meer in schuldgevoelens omzet, hetzij doordat wij nu eenmaal vinden, onbewust vinden, dat straf en schuld bij elkaar horen. In het geval van Josef K. is dit al bijzonder duidelijk; want eerst wordt hij in hechtenis genomen (zij het ook maar pro forma) en als 'beklaagde' behandeld; daarna wordt hij door zijn omgeving als 'schuldig' beschouwd en dienovereenkomstig behandeld; en ten slotte beschouwt hij zichzelf als schuldig.

Eindelijk blijft dan nog de vraag te beantwoorden over, uit welke motieven de rechters zelf, de organisatoren van het 'Gericht' in Kafka's roman, dit lugubere spel bedrijven. Men zou mij kunnen tegenwerpen, dat deze vraag onzinnig is, omdat deze

rechters slechts de belichamingen zijn van een idee, - de idee van de gerechtigheid, of de idee van de absolute schuld, of de idee van de erfzonde, of hoe men het verder formuleren wil. Maar wanneer wij deze idee - en deze organisatie uit Der Prozesz in het werkelijke leven overbrengen, hebben wij toch steeds met werkelijke, levende mensen te maken die de idee belichamen en de organisatie dienen, - mensen die hun eigen concrete doeleinden nastreven en die er blijkbaar hun voordeel in zien om een functie te vervullen, die dan, algemeen gesproken, gerust door de 'idee' bepaald kan zijn, zonder dat dit afbreuk doet aan de werkzaamheid van meer psychologische drijfveren. Een van die drijfveren geeft Kafka zelf aan, in een fragment, dat achter in de roman gepubliceerd is. Josef K. heeft daar een droom, waarin hij zichzelf in de uniform van een ambtenaar van het 'Gericht' ziet; en onmiddellijk zijn alle angst en beklemming van hem afgevallen, en voelt hij zich een vrij man! Omgekeerd is aan te nemen, dat veel ambtenaren en rechters, ook hogere rechters, zich in dienst van de organisatie hebben gesteld ten einde zich voor beschuldiging te vrijwaren; dit is een weinig hoogstaand, maar zeer begrijpelijk motief, tot de bestudering waarvan wij ook heden ten dage ruimschoots in de gelegenheid worden gesteld. Uit de roman blijkt trouwens, dat de rechters en ambtenaren nog allerlei andere voordelen genieten: materiële voordelen, onaantastbaarheid, een zekere morele ongebondenheid, etc.

Maar dit alles is, het spreekt vanzelf, niet voldoende om het tot stand komen van zulk een organisatie te verklaren. Hier moet een veel machtiger en vooral: veel algemener impuls achter zitten. Want inderdaad, we kunnen ons de betekenis van deze organisatie, dit 'Gericht', niet algemeen genoeg voorstellen: deze betekenis overschrijdt verre de grenzen van Kafka's bijzonder bedenkfel, en overschrijdt tevens - het is wel goed hier nog even op te wijzen - de bijzondere politieke situatie, waarmee wij de laatste jaren toevalligerwijs vertrouwd zijn geraakt. Het 'Gericht', in zijn algemeen symbolische strekking, is van alle tijden. Men treft de strekking, die erin tot uiting komt, in iedere collectieve organisatie aan, iedere organisatie, die macht wil uitoefenen, onverschillig of dit nu een religieuze, een

politieke, een juridische of een economische organisatie is. Een dergelijke organisatie wil macht uitoefenen over alles wat buiten haar ligt: dus in de eerste plaats over de eenling, die zich voorlopig nog aan haar macht onttrekt, op het vrije en autonome individu. En onder de middelen, die haar ten dienste staan om dit individu binnen haar machtsirkel te trekken, te dwingen, te intimideren, te terroriseren, verdient wel in de eerste plaats vermelding het misbruik maken van de vage of latente schuldgevoelens, die ieder mens bezit en die men, mits over de juiste ‘methode’ beschikkend, steeds kan activeren en voor zijn eigen doeleinden uitbuiten. De grote kunst is, zijn medemens in de positie van ‘schuldige’ te dringen. De grote kunst is hem te beheersen door gebruik te maken van zijn morele fijngevoeligheid. Dat wil zeggen: men beheerst zijn medemens niet door sterker te zijn dan hij, maar door hem zwakker te maken dan hij is; door hem met wroeging te slaan, door op zijn geweten te speculeren, - kortom: door *hem de schuld te geven*, onverschillig waarvan. Heeft men hem eenmaal de schuld gegeven, - en wij allen weten welk een belangrijke rol dit ‘schuld geven’ bij voorbeeld onder schoolkinderen en onder primitieve mensen speelt! - dan zal hij zich niet meer aan deze suggestie kunnen onttrekken; want er is altijd wel iets in zijn leven te vinden, op grond waarvan hij zich inderdaad als ‘schuldig’ beschouwen kan, en dat hem dan, duizendvoudig versterkt door de morele dwang, die de organisatie op hem uitoefent, niet meer verlaat en hem tot zijn dood toe blijft vervolgen.

Zo hebben wij de ‘idee’ van Der Prozesz in laatste instantie herleid tot de verhouding tussen collectiviteit en individu, onder het gezichtspunt van de morele dwang. Dit is een mogelijke interpretatie. Ik beweer allerminst, dat er geen andere belichting mogelijk is van deze verhouding tussen collectiviteit en individu. Er is nu eenmaal geen maatschappijvorming denkbaar zonder dat de groep de eenling met vrij ruwe, en vaak moreel ontoelaatbare middelen dwingt. Door dit in te zien zou men er, als lezer van Kafka's roman, zelfs toe kunnen komen partij te kiezen vóór de organisatie, en in zekere zin tégen het individu. Maar deze houding is niet de onze, komt mij voor! De omstandigheden, waaronder wij ons hier bevinden, leiden er nu een-

maal toe, dat wij, als lezers en commentatoren van *Der Prozesz*, geen partij kiezen voor de collectiviteit, en de morele dwang, die zij uitoefent, maar voor het individu, en voor het individu alleen, - het vrije individu, - de individuele vrijheid. En al is dit dan niet het enige wat Kafka in zijn boek heeft willen uitdrukken, het is stellig een gedachte, die hem niet vreemd geweest kan zijn en die dus ook op objectieve gronden verdient naar voren te worden gebracht.

## de perikelen van het zuivere ik

### I

Waarschijnlijk is er in de geschiedenis van het menselijk denken geen tweede voorbeeld aan te wijzen van zulk een innige verbintenis van intellectualisme en subjectivisme als door Paul Valéry wordt vertegenwoordigd, explicite in zijn prozawerken, minder zichtbaar, maar als bezielende kracht overal aanwezig, in zijn poëzie. De zeldzaamheid dezer combinatie moet hieraan worden toegeschreven, dat, in het algemeen, intellectualisme tot objectivering noopt, terwijl subjectivisme (zelfbespiegeling, zelfinkeer) eerder tot een cultus van het gevoelsleven, van intuïtie en sensitiviteit pleegt te leiden dan dat het het gebruik of de studie van het intellect bevordert.

Een uitzondering op deze regel treft men aan bij sommige filosofen die rekenschap zoeken af te leggen van de werkzaamheid van het zuivere Ik (criticisme, neo-Kantiaanse kentheorie, etc.). Maar de uitzondering is slechts schijnbaar, want door deze filosofen wordt het Ik in studie genomen alleen voor zover het subject is van diezelfde intellectuele processen, die bij zijn bestudering dienst doen! Het gaat hier om een theoretisch Ik, een abstractie, niet om het ‘moi pur’ van Paul Valéry, dat evenzeer

ten grondslag ligt aan de emoties, opwellingen en affecten als aan de uitingen der ratio. Het zuivere Ik is bij deze auteur integraal; de methode om met dit Ik in contact te komen daarentegen is intellectualistisch, zij het ook, zoals wel vanzelf spreekt, geleid door de intuïtie. Weer in andere zin onderscheidt de Valéryaanse filosofie zich van het intuïtionisme van Bergson, bij wie het studieobject niet het Ik is, doch de intuïtie zelve, die als alleenzalmakende methode wordt aangeprezen; dat bij het opsporen dezer methode het intellect de leiding neemt, - niemand zal Bergson logische denkkraft ontzeggen! - maakt daarom een voorlopige indruk, zoals bij Valéry de intuïtie aandoet als een nog niet intellectueel verwerkte rest. In dit opzicht zijn Valéry en Bergson elkanders antipoden: een van de redenen waarom de veel verbreide opvatting van Valéry als 'Bergsonist' ten enenmale onhoudbaar is. Wat is dit 'zuivere Ik', en wat brengt iemand ertoe zich zijn gehele leven lang met dit mysterieuze beginsel bezig te houden? Het antwoord luidt, dat het 'zuivere Ik', of het zuivere subject of 'subject' zonder meer, datgene is in ons zieleleven dat tegelijkertijd bestaat en niet bestaat, dat in al onze psychische functies en dus in de gehele realiteit een niet weg te denken rol speelt, waarover men evenwel met de beste wil niets naders te weten kan komen; en dat juist om deze reden, getergd door het tegenstrijdige, tot het uiterste gebracht door de onmogelijkheid om zijn intiemst bezit te leren kennen, de mens ertoe komt het 'zuivere Ik' tot grondmotief te maken van zijn filosofie. Een wanhoopsdaad derhalve. Maar, dit streven mag dan tot dezelfde onvruchtbaarheid gedoemd zijn als de pogingen om in ons gezichtsveld de z.g. blinde vlek te fixeren (die correspondeert met de plaats van het netvlies, waar de gezichtszenuw binnentreedt, waarzonder het gehele gezichtsveld niet bestaan zou), zij zijn toch veel minder zinloos, al ware het slechts omdat voor het waarnemen van de blinde vlek een bijzonder 'kunstje' nodig is, terwijl wij het Ik om zo te zeggen ieder ogenblik van de dag tegenkomen, - of beter *net niet* tegenkomen. Niemand twijfelt aan het bestaan van het Ik, - dit ter onderscheiding van zuiver speculatieve begrippen zoals het hiernamaals of de Idee of het 'Ding an sich', of zakelijk verantwoorde hypothetische begrippen als de ether in de natuurkun-

de, - desniettegenstaande is niemand er ooit nog in geslaagd over het Ik iets mede te delen, dat op het moment dat het uitgesproken werd niet betrokken was op iets anders dan het Ik, dat voor onze voeten wegvlucht als sylfe en van kleur verwisselt als een kameleon. Men stelle zich eens voor, dat men zijn beste vriendin, met wie men voortdurend afspraken maakt, niet anders te zien kan krijgen dan verdwijnend om een straathoek! Is het dan niet vergeeflijk, dat men een wetenschap gaat beoefenen die 'het verdwijnen om straathoeken' tot onderwerp heeft?

Tot dusverre onderscheidde in mijn betoog de consequente subjectivist zich in niets van die door de eeuwen heen steeds weer opduikende zonderlingen, die naar het perpetuum mobile zoeken. Of van baron von Münchhausen, - het beeld is, naar ik meen, van Schopenhauer, - die pogingen in het werk stelde om zich aan zijn eigen muts uit het moeras te trekken. Het algemeen menselijk belang van een dergelijke handelwijze is in de eerste plaats natuurlijk, dat *iedereen*, mits hij maar lang genoeg in het moeras zit en geen andere middelen ziet om eruit te komen, aan zijn eigen muts gaat trekken. Hieraan is evenmin weerstand te bieden als aan het morrelen aan een pijnlijke tand, ook al weet men, dat de pijn er alleen maar erger door wordt. Dat de geest zichzelf niet kennen kan, - net zomin als wij in staat zijn zonder spiegel onze eigen ogen te zien, - is nog geen reden om de geest aan zijn lot over te laten. Maar bovendien - en hier stuiten wij op een belangrijk punt uit de Valéryaanse filosofie - is het trekken en het morrelen toch ook in zoverre van nut, dat in het eerste geval onze armspieren tot ontwikkeling worden gebracht, in het tweede ons vermogen om pijn te verdragen. Geen inspanning gaat verloren, - 'Sisyphé se faisait des muscles', zegt Valéry. Hiermede komt overeen het grote belang, dat deze schrijver aan de 'methode' hecht, onder verwaarlozing van het 'resultaat'. Valéry zou in staat zijn een précieux boekske te schrijven over de methode om zich aan zijn muts uit een moeras te trekken, al weet hij heel goed, dat dit onmogelijk is.

Het spreekt vanzelf, dat de Valéryaanse filosofie niet af te doen is met grappige illustraties, waarvan ik er ter verduidelijking enkele leverde. Van de vele gezichtspunten waaronder deze ik-

filosofie zich als een waardevolle conceptie onthult noem ik hier het volgende. Indien het Ik, het zuivere subject, inderdaad aan *alle* psychische processen ten grondslag ligt, dan is, zodra men er zijn aandacht op richt, zodra men het, in de zelf-reflectie, zo dicht mogelijk zoekt te benaderen, binnen de grenzen die aan deze pogingen onherroepelijk gesteld zijn, de mogelijkheid gegeven om tot een inzicht te geraken in de *eenheid* dier psychische processen, in de eenheid van de geest, en dat niet als theoretisch postulaat, doch als onmiddellijke ervaring. Dat voor de vakfilosofen, die het Ik als transcendentiaal principe bestuderen, een dergelijke ervaring niet is weggelegd, volgt reeds hieruit, dat zij niet zoals Valéry èn als denker èn als kunstenaar werkzaam zijn geweest. Want daarin schuilt tevens de baanbrekende betekenis van Valéry: dat hij, ieder beperkt specialisme verwerpend, geen wezenlijk verschil meer erkent tussen de methode die de wetenschappelijke onderzoeker en die welke de kunstenaar bezigt, en dat hij een ‘eenheidsmethode’ gevonden meent te hebben, die in beiderlei richting toepasbaar is. Dit is hoogst opmerkelijk; en zeer zeker loont het de moeite deze pretentie, die in de ogen van de vakspecialist gelijkstaat met de onbeschaamde poging ooit door dilettanten gedaan om de ‘zuivere’ methode te vervalsen, aan een nader onderzoek te onderwerpen.

## II

Bezwaren tegen de mogelijkheid van zulk een ‘eenheidsmethode’ doen zich gelden, wanneer men de waardegebieden kunst en wetenschap met hun normatieve ideeën schoonheid en waarheid als principieel onverenigbaar tegenover elkaar stelt. Kunst is iets anders dan wetenschap, en heeft dus ook andere methoden. Dat deze gehele onderscheiding echter een laat voortbrengsel van het vakfilosofische denken is, en niet op de onmiddellijke gegevens van het bewustzijn berust, bewijst alreeds de omstandigheid, dat zij pas in de na-Kantiaanse filosofie alge meengeldigheid heeft verworven. Eerst Kant scheidde het kennen onherroepelijk van het bewonderen (‘interesseloses Wohlgefallen’), eerst Kant kende het ‘genie’ uitsluitend aan de kunstenaar toe; en al is deze splitsing allerminst een willekeurige, zij vervalst, zodra men de concrete geestelijke functies in het oog

vat, die ten grondslag liggen aan het geobjectiveerde *produkt*, waarop dergelijke criteria alleen van toepassing kunnen zijn; om zich ervan te overtuigen hoe nauw het essentiële in beelding en analyse, kunst en wetenschap aan elkaar verwant is, behoeft men geen abstracte redeneringen te volgen, de simpele ervaring van ieder, die wel eens een gedicht heeft geschreven en een wetenschappelijk probleem opgelost, kan hiervolstaan. Met name van het voor-logische, woordloze denken, met zijn spontane invallen en onberekenbare gedachtenverbindingen, is op het moment zelf veelal niet te zeggen tot welk resultaat het leiden zal. In een onmiddellijke intuïtie worden hier bepaalde vormkwaliteiten of relaties *gezien*, beter nog: *geweten* (want visuele beelden behoeven er niet bij op te treden), waarvan men ‘voelt’, dat zij in saamgedrongen vorm, in een synthetisch begripsvisioen de gezochte oplossing behelzen. Daarbij is evenwel geen sprake van het optreden van logische verbinding van oordelen, noch van esthetische overwegingen, hoewel deze zich natuurlijk bij een hogere graad van bewustwording uit dit subjectieve voorstadium kunnen ontwikkelen en daarbij de vastere kenmerken onthullen, die hen voor een academische klassificatie geschikt maken. Het objectiveringsgebied, waarop dit primair tweeledige karakter van het geestelijke scheppingsproces het langst bewaard blijft, is de mathematica, die dan ook, volgens haar meest enthousiaste beoefenaars, evengoed een kunst kon heten als een wetenschap. Dat haar regels a priori gelden, dus onafhankelijk van de ervaring, wijst misschien op de rol die de buitenwereld speelt bij een nadere differentiatie der objectiveringsgebieden, een rol die men op haar juiste waarde kan schatten zonder daarom nog empirist te worden. *Psychologisch* gezien, - dus zonder enige wijsgerige consequentie te aanvaarden in dezen, - lijdt het geen twijfel, of eerst het contact met de realiteit stimuleert het subjectieve, voor-logische denken om zich in deze of gene richting verder te ontplooiën, en (b.v. onder een zeker nuttigheidsaspect) tot logisch, wetenschappelijk denken te worden. De mathematica, als brug tussen de twee gebieden wetenschap en kunst, bewijst echter onomstotelijk, ook op dit meer geobjectiveerde niveau, dat zij in diepere lagen met elkaar moeten samenhangen, en zij alleen reeds maakt het in hoge mate

waarschijnlijk, dat de logische wetten van identiteit en tegenspraak genetisch en in wezen dezelfde zijn als de esthetische wetten van gelijkheid (herhaling, symmetrie, analogie, etc.) en ongelijkheid (contrast, variatie, etc.). Deze inzichten, voor de hedendaagse filosofie wellicht een geduchte ketterij, waren trouwens voor een Griek vanzelfsprekend, en ook Kepler leidde zijn planetenwetten nog af uit de ‘harmonie der sferen’: een duidelijk *esthetische* conceptie.

Het opmerkelijke is nu, dat Valéry's subjectivisme, dat hem het middel aan de hand doet om de beide gebieden van één centrum uit te bestrijken, nergens enige vijandige instelling tegenover de buitenwereld verraadt. Het subject wordt hier niet in een vlucht voor het ‘andere’, maar om zijns zelfs wil gezocht, en hoewel Valéry en zijn literair alter ego: monsieur Teste, in dit opzicht een ongewoon strenge zelfdiscipline aan de dag leggen, sluiten zij zich allerm minst krampachtig van hun omgeving af. Geeft men er zich rekenschap van wat subject en subjectiviteit in dit geval te betekenen hebben, dan ligt de verklaring trouwens voor de hand. Subject moet hier niet opgevat worden als de persoonlijkheid of de individualiteit, maar enkel en alleen als het ondefinieerbare en zo men wil gefingeerde substraat van ieder psychisch proces, vluchtig en ongrijpbaar, ofschoon steeds aanwezig, en psychologisch ten nauwste samenhangend met het onmiddellijke levensgevoel, waarvan het als het ware het centrum uitmaakt. Datgene wat dit ‘zuivere subject’ of ‘zuivere Ik’ begrenst en beperkt, is dus allerm minst uitsluitend, of zelfs maar hoofdzakelijk in de buitenwereld te vinden, - eerder nog in de eigen geest, of in stoornissen van de kant van het eigen lichaam, zoals dat zo plastisch weergegeven is in het slot van *La Soirée avec Monsieur Teste*. De buitenwereld is hier weinig anders dan een neutrale achtergrond, waarvan het ‘zuivere Ik’ nog door velerlei tussenlagen gescheiden is, en wanneer monsieur Teste zegt: ‘Pensons de tout près’, dan betekent dit niet, dat men de objecten der *buitenwereld* zo nauwkeurig mogelijk moet beschouwen of overpeinzen om tot kennis ervan te geraken, maar alleen dat men *zo dicht mogelijk bij het subject*, bij het ‘zuivere Ik’ denken moet (*aan* het subject denken is natuurlijk buitengesloten, omdat het dan tot object geworden zou zijn).

Hieruit volgt, dat *de wijze waarop* gedacht wordt van wezenlijker belang is dan welke *denkinhoud* ook, die immers, eenmaal geobjectiveerd en in die objectivering verstard, het subject in zijn ononderbroken en nimmer voleindigende zelf-reflectie slechts zou kunnen hinderen. Ja, op verschillende plaatsen geeft Valéry te kennen, dat ook het ‘ik’ (althans het onvoldoende gesubjectieerde of gezuiverde ‘ik’, het ‘Mien qui n’ est pas encore tout à fait Moi’) nog vaak genoeg de aandacht afleidt van datgene waar het eigenlijk om gaat, in een niet geringere mate dan de aan de buitenwereld ontleende voorstellingen dit doen, en dat het ‘ik’ alleen daarom zo’n uitzonderingspositie inneemt, omdat het nu eenmaal het enige is waaraan men de onmiddellijke, nog niet geobjectiveerde denkprocessen herkennen kan. Op deze wijze kunnen we ons ook rekenschap geven van de kloof die het subjectivisme, in de zin waarin het hier gebruikt is, scheidt van het vulgair egoïsme en zelfs van een veredelder ‘egotisme’, die beide nog een ‘ik’ aanmoedigen of gedogen, dat onder de objecten der buitenwereld of die van de geest een maar al te belangrijke plaats bekleedt!<sup>1</sup>

De gevolgen van een dergelijke rigoureuze intellectuele zelfinkeer, die nergens voor stand houdt, zijn vooral talrijk in het negatieve. Een van de eerste voorwaarden alreeds van het subjectiverende denken is, het spreekt vanzelf, *dat er niet meer geobjectiveerd wordt*, tenminste niet op de gewone wijze. Dit verbod betreft woorden, meningen, denkbeelden, niet minder dan wetenschappelijke theorieën of kunstwerken. ‘Il n'avait pas d'opinions’, zegt Valéry van monsieur Teste: een sterke bewering voorwaar ten aanzien van iemand die niets anders doet dan denken, maar waarvan de eigenlijke betekenis: dat monsieur Teste van gedachten en overtuigingen, hoe plausibel en alzijdig gefundeerd ook, zo lang mogelijk het voorlopig en verwisselbaar karakter vasthoudt, ten nauwste samenhangt met het zojuist genoemde objectivatieverbod. Nog een stap verder, en men komt tot die grandioze conceptie van het ‘génie incommunicable’, van de ‘grote man’ die zich niet uitsprekt, die ‘chefs

1 ‘Il est impossible de recevoir la vérité de soi-même. Quand on la sent se former, on forme au même coup un *autre soi inaccoutumé*... dont on est fier, - dont on est jaloux...’ (*Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*).

d'oeuvre intérieurs' schept, ontdekkingen doet, inzichten verover, welke ontoegankelijk voor hem gebleven zouden zijn, indien hij de fundamentele fout had begaan 'zich te doen kennen', en zijn 'mogelijkheden' tot feitelijkheden te objectiveren. De eigenlijke genieën kennen wij niet, volgens Valéry; zij verbergen zich en leven alleen voor zichzelf. Wie zich wezenlijke vermogens bewust wil maken ('se réduire à ses propriétés réelles') en deze ontwikkelen, moet ieder *resultaat* van tevoren verwerpen, of anders gezegd: bij iedere objectivatie dient hij zich van de subjectieve oorsprong rekenschap te geven;<sup>1</sup> hij moest zich dus als het ware naar twee kanten toe 'objectiveren', waarvan de een de ander ongedaan maakt, of althans van zijn absoluut karakter berooft. Deze 'suprême pauvreté de la puissance sans objet', zoals Valéry zich in zijn studie over Leonardo da Vinci uitdrukt, roept herinneringen op zowel aan de Indische wijsbegeerte (Bhagavat Gita, Boeddhisme) als aan de contemplatieve mystiek van een Meister Eckhart, maar zij wijkt daarvan af door de bijzondere drijfveer van de 'mysticus' in kwestie, wie het er niet om te doen is smart te vermijden of zich met de godheid te verenigen, doch alleen om ongehinderd en in essentiële vorm zijn intellectuele vermogens te kunnen oefenen. Het is immers duidelijk welke gevaren daarbij van de kant van de wereld der objecten dreigen. Zien we af van grove stoornissen door de zintuigelijke waarnemingen die de aandacht komen opeisen, dan zijn het voornamelijk de starheid en onveranderlijkheid van het door het subject geobjectiveerde produkt, dat eenmaal geactualiseerd, 'uitgestoten' aan de steeds wisselende stroom van het bewustzijn zijn belemmerende aanwezigheid opdringt. Op dit bijzondere conflict tussen subject en object komt Valéry in steeds nieuwe wendingen terug. In de eerste plaats zijn het de woorden die het subjectiverende denken te wantrouwen heeft,<sup>2</sup> niet alleen omdat zij het gemakkelijkst geobjectiveerd worden en zich

1 Op dit tweeledige karakter van het kritische reflecterende denken, waarbij objectiveren en subjectiveren hand in hand gaan, wijst ook de moderne kennistheorie (vgl. b.v. *Allgemeine Psychologie* van Paul Natorp).

2 'Tous les mots que j'ai moi-même prononcés à autrui, je les ai senti se distinguer toujours de ma pensée, - car ils devenaient *invariables*.' (*La Soirée avec Monsieur Teste*).

dus het snelst aan de levende eenheid van het subject onttrekken, maar ook omdat hun 'zin' gemeengoed is en daardoor de sporen draagt van een collectieve objectivatie, die aan de belemmerende invloed van het in de stroom geworpen rotsblok nog de bestendigende werking ener eeuwenlange erosie paart.

Het is leerzaam na te gaan, in hoeverre dit wantrouwen tegenover het woord Valéry's verhouding beïnvloed heeft tot die geestelijke werkzaamheid waaraan hij zijn beroemdheid dankt. Natuurlijk veronderstelt de poëzie, - waarvan Valéry de beoefening overigens twintig jaar lang heeft kunnen opschorten! - een objectiveren als iedere andere geestelijke werkzaamheid; maar zij is het tevens die wellicht het meest van alle kunsten op een levend en alzijdig contact met het subject is aangewezen en bij gebrek daaraan het snelst verstart en steriel wordt. Bij Valéry's habituele geesteshouding voegt zich dus nog een factor, ontleend aan zakelijke verhoudingen die voor iedereen gelden. Over zijn relaties tot de poëzie in dit verband heeft hij herhaaldelijk geschreven, vooral naar aanleiding van de poëzie van Mallarmé, die hier, behalve als 'leermeester', als een soort ideaalbeeld van hemzelf moet worden opgevat, zoals monsieur Teste dat is in zo'n geheel andere sfeer. Waar Teste, de intellectualist, zijn denken veilig stelt, daar is het in Mallarmé de poëzie, wier zuiverheid gevrijwaard wordt tegen de verontreiniging door de wereld der objecten. Aan deze in meer dan één betekenis 'cryptische' dichter kent Valéry een innerlijk systeem toe, waarin betrekkingen optreden tussen alle mogelijke elementen, symbolen, figuren, zonder dat de behoefte zich doet gevoelen er ook maar iets van te laten uitkristalliseren in tastbare vormen; een in zichzelf gesloten systeem, 'où tout se heurte à tout', een mikrokosmos die zich in zijn eigen essentie genoeg is: de dichter als de bezitter van *mogelijkheden* tot dichten eerder dan als een schrijver van verzen, - en het schrijven van het vers als niet veel meer dan een toevallige ontsporing, een déraillerende meteor in een wetmatig geordend planetenstelsel. 'De dichter die zwijgt', - bekend verschijnsel, dat wel eens wat al te veel geïdealiseerd wordt, hetgeen men met een 'schilder die niet schildert' niet zo gemakkelijk doen zou, - is hier tot criterium verheven.

Een tweede kenmerk van het 'zuivere Ik', van een subject, dat

zich zo ver mogelijk ‘in zichzelf’ teruggetrokken heeft, is een *equivalentie van alles wat door dit subject geobjectiveerd of als object opgevat zou kunnen worden*. Grote afstanden brengen de voorwerpen op één niveau, en evenmin als er voor de naïeve mens een verschil in afstand bestaat tussen de maan en de sterren en planeten, zo kent de Valéryaanse geest enig verschil in orde tussen voorwerpen en gedachten, gevoelens en mathematische constructies, mogelijkheden en feitelijkheden. Begripstegenstellingen ervaart deze geest als identiek, hoogstens als omkeerbaar. Zij alle worden door het zuivere subject in één grote samenhang gebracht, verwant aan dat zelfde innerlijke systeem dat ik zojuist noemde, - een samenhang van wederkerige relaties, waarin alle elementen voor elkaar gesubstitueerd kunnen worden, tot de heteroogste toe. Door deze onbekommerdheid om de eigen natuur van het in de realiteit gegevene gaat de psychische functie, die aan dit systeem ten grondslag ligt, enige verwantschap vertonen met de ‘intellektuelle Anschauung’ van Schelling, en meer nog met de ‘intellectus archetypus’, waarmee Kant een denken aanduidt, dat zijn objecten in zichzelf draagt of uit zichzelf voortbrengt. Ook de ideeënleer van Plato zou in dit verband aangehaald kunnen worden, ware het niet, dat de Platonische Idee, als resultaat van een *objectivatie* in het bovenzinnelijke, zich slecht verdraagt met de subjectieve instelling van een Valéry. Toch bestaat er enige verwantschap, al was het maar alleen doordat in beide gevallen de prioriteit van het denken boven de werkelijkheid gehuldigd wordt; men zou Valéry een ‘omgekeerde Plato’ kunnen noemen<sup>1</sup>: hij kent niet de Idee als abstracte immateriële substantie,<sup>2</sup> doch als actuele en concrete levenservaring, zijn systeem berust niet op een sublimatie van, maar op een indamping tot het essentiële, hij overzweeft niet de werkelijkheid, maar ondergraft haar.

1 ‘Son âme se fait une plante singulière, dont la racine, et non le feuillage, pousserait, contre nature, vers la clarté!’ (*Lettre de Madame Emilie Teste*.)

2 Ik volg hier de gebruikelijke Plato-opvatting: de dualistisch-statische. Zoals men weet, vat vooral de neo-Kantiaanse filosoof Natorp de Ideeën meer in dynamische zin op.

### III

Praktische betekenis zou dit alles dan verkrijgen door de meergenoemde ‘eenheidsmethode’, die zowel in de kunst als in de wetenschap te gebruiken is en waaruit ook de meer speciële methoden afgeleid kunnen worden. We hebben hier te doen met een conceptie die in de geschiedenis van het denken telkens weer opduikt; Valéry meent haar b.v. in de Renaissance terug te vinden, bij Leonardo. Tot programma verheven treffen we haar aan bij Raimundus Lullus (Lulli'sche kunst, ars generalis), op wiens grondidee ook Leibniz bij het zoeken naar een ‘ars combinatoria’ terug heeft willen grijpen. Het gaat hier om een soort begripsrekenkunde (bij Lullus' werk doorspekt met getallenmystiek), die aan alle wetenschappen, zelfs aan de logica en de metafysica, ten grondslag zou liggen, hetgeen voor ons hedendaags bewustzijn rijkelijk speculatief aandoet. Maar bij Valéry, als subjectiverend denker, bij Leonardo als universeel genie, wellicht ook bij een romanticus als Wilhelm von Humboldt, die op een ‘Chiffreschrift der Natur’ uit was, verschijnt althans het beginsel, dat er aan ten grondslag ligt, in een geheel ander licht. Het enige nadeel van deze ‘methode’ is, dat zij, als voortbrengsel van een ‘génie incommunicable’, dan ook inderdaad niet medegedeeld kan worden. Men gelooft graag, dat Valéry een bepaald ‘procédé’ gevonden heeft, - zijn eigenlijke levenswerk volgens sommigen, - dat in de scheppende fantasie zo goed als in het logisch construerende denken toepassing vindt; men neemt bovendien, op theoretische gronden, zonder meer aan, dat een continueel systeem van vergelijkingen, zoals boven werd geschetst, in beide richtingen bruikbaar moet zijn, al naar gelang men in zo'n vergelijking een poëtische metafoor ‘invult’ dan wel een mathematische functie of een syllogisme; maar vraagt men nu naar nadere bijzonderheden omtrent dit geheimzinnige systeem, dan zal men moeten ervaren, dat de ‘subjectiviteit’ ervan (niet te verwarren met vaagheid overigens: evengoed kan men volhouden, dat deze methode te exact en precies is om in woorden uiteengezet te kunnen worden!) een onoverkomelijke hinderpaal oplevert. Het is mogelijk, dat Valéry nog eens beproeven zal iets van de sluier op te lichten, die deze methode-voor-eigengebruik tot dusverre zo tergend esoterisch aan het gezicht ont-

trokken heeft. Zal er iets anders voor de dag komen dan een glimp, een programma, een aanduiding in aforistische vorm, of een sierlijke omschrijving in het door hem zo meesterlijk gehanteerde essay: literaire voortbrengselen, die men toch liever als *resultaten* der methode, als objectivaties dus, zal willen aanmerken, ondanks hun allersubjectiefste oorsprong?

De bruikbaarheid van zijn particuliere methode in de poëzie heeft Valéry bewezen door de publikatie van verzen, waarvan de schone volmaaktheid duidelijk demonstreerde in welke mate dit subjectief vernuft toch nog in staat was zich te objectiveren, als hij wilde. Rest de vraag naar zijn betekenis als denker. In hoeverre, zou men willen vragen, is Valéry meer dan een fijnzinnig dilettant, een vertegenwoordiger van een naar binnen geslagen impressionisme, onherkenbaar gemaakt door een mystagogie van mallarméaanse stempel; een typische fin de siècle intellectualist, die het transcendentaal subject tot zijn ivoren toren heeft omgebouwd? Op een dergelijke vraag spitsen zich de verschillende bezwaren toe, welke men tegen die betekenis zou kunnen inbrengen; en deze bezwaren zijn des te ernstiger, naarmate men geen rekening houdt met het speciale formaat dezer figuur, naarmate men in de geestelijke habitus van Valéry alleen maar de precieuze terughouding van iedere substantiële estheet meent te herkennen, gepaard aan de onvruchtbare scepsis van iedere kentheoreticus, die niet verder is gekomen dan het beruchte 'ewige Wetzen der Messer.' Men zou dan geneigd kunnen zijn, in hem de man te zien die hoogstens met wat meer volharding en decorum om zichzelf heendraait dan een ander van zijn soort en die aan dit draaien wat meer gewicht hecht. Men zou zijn werk en methode als een spel zonder inzet kunnen beschouwen, een spel daarenboven, dat reeds door zijn eigen voorwaarden voor ieder ander dan de schepper ervan ontoegankelijk moet blijven, hetgeen toch wel het ernstigste verwijt is dat men tot een *spel* richten kan.

Het ligt niet in mijn bedoeling mij in een apologie te begeven van iemand, die ondanks zijn esoterische allures zozeer tot algemeen aanvaarde figuur geworden is, en ik wil er daarom mee volstaan op één punt te wijzen, dat Valéry zelf steeds naar voren heeft gebracht, en dat ook gemakkelijk af te leiden valt uit de

eigenaardigheden van de subjectiverende denkvorm die hij tot de zijne heeft gekozen. Dit subjectiveren, - dat hij weliswaar niet in een of andere kennistheorie heeft gefundeerd, maar waarvan hij onvermoeibaar de reële bestaansvoorwaarden heeft trachten op te sporen, - is niet maar een behaaglijk zich inspinnen in eigen gepeinzen, een wegdromen, een lijdzaam bespiegelen; de benadering van het 'zuivere Ik' is niet een concessie aan het gemakzuchtige 'egoïstische Ik', - maar zij kost moeite en inspanning, en dat in een mate die men slechts nog terugvindt in de strenge zelfscholing van sommige Indische concentratie-methoden. In zoverre voldoet het alreeds aan het enige psychologische criterium met behulp waarvan wij in staat zijn te bepalen of iets een *waarde* vertegenwoordigt. Het subjectiveren in de zin van Paul Valéry is misschien de zwaarste taak, en voor hen, die in het streven naar zelfoverwinning de eigenlijke betekenis van het leven zien, tevens de zinrijkste taak, die een mens zichzelf opleggen kan. Een droom, een inval, een vluchtige geniale conceptie zelfs, mogen ons in de schoot geworpen worden, - voor een ononderbroken begeleiden van deze psychische processen, en van alle andere, tot de meest gecompliceerde toe, met het kritische zelfbewustzijn, dat van zijn eigen denken al denkende rekenschap aflegt, is nog iets meer nodig. Het betekent, langs de weg der reflexie, alles te herleiden tot de rang van een spontaan en tegelijkertijd opmerkzaam gevolgd droomgebeuren, niet in een passieve *overgave aan* het subject, doch in een weloverwogen en met inspanning van alle krachten te volbrengen *terugkeer* ertoe - een *re*-subjectiveren dus eerder - onder het volledig behoud van de spanning die het normale objectiveren vereisen zou of reeds vereist heeft. Het betekent de onbevangenheid van de droom te bewaren tegenover een zozeer op doeleinden gericht proces als het denken, en de kritische exactheid van het denken tegenover de droom. Het betekent het licht van het bewustzijn te brengen in vage gevoelsregionen, waar het psychische leven onmiddellijk aan protoplasmastromingen schijnt te grenzen, zonder dat deze regionen door die belichting hun eigen karakter mogen verliezen; het betekent de aandacht te fixeren op iets dynamisch, dat zelf niet gefixeerd worden mag, wil het niet in een geheel andere toestand overgaan. Welk een

mate van concentratie dit van de denker vergt kan ieder voor zichzelf uitmaken die wel eens getracht heeft zich een droom of een half bewuste meditatie tot in alle bijzonderheden te herinneren zonder in quasi-Freudiaanse of andere associaties af te dwalen en dusdoende de droom uit te leveren aan het bewustzijn, - of, om het omgekeerde tot voorbeeld te nemen: bij het oplossen van een mathematisch probleem iedere gedachtengang, iedere conclusie, tegenwerping en veronderstelling, alle visuele beelden, iedere sensatie nauwkeurig te observeren, zonder dat het aldus gevolgde denkproces er zijn spontaneïteit en doelmatigheid bij inboet. Dit vermogen, opgebouwd uit een soepele afwisseling van objectiveren en subjectiveren, verdient door zijn alomvattendheid en intensiteit niet minder dan door de richting ‘tegen-de-natuur-in’, die het inslaat, inderdaad vergeleken te worden met de ‘goddelijke gedachte’, waarin madame Emilie Teste zich in de nabijheid van monsieur Teste voelt leven: een gedachte die alles doordringt, overal rekenschap van aflegt. En al mag Paul Valéry zelf dan toch nog als ‘intellectualist’ te boek blijven staan, - en wellicht is dit ook het beste etiket voor zijn geval, - men vergete niet, dat het streven naar perfectie, langs welke weg ook, een energie veronderstelt en ontwikkelt, die neutraal is, en die in de grond van de zaak in geen andere dienst is gesteld dan van de drang naar zelfverwezenlijking. Dat hierbij het denken, als hulpmiddel, volmaakt gelijkwaardig is aan het gevoel, de liefde, de daad, - een waarheid die voor de tolerantie der oude Indiërs nog vanzelf sprak, kan in een tijd van faciele en gefundeerde minachting voor het intellect niet genoeg herhaald worden.

#### IV

Een dergelijke intellectualistische levenshouding, een dergelijk hyperintellectualistisch ‘systeem’ schrééuwen om vulgarisatie, en over Paul Valéry is dan ook veel geschreven, - nog daargelaten alles wat hij over zichzelf schreef. Het loont misschien de moeite twee van deze studies, nl. die van Hubert Fabureau en E. Noulet, in 1937 resp. 1938 verschenen, vluchtig de revue te laten passeren, en enkele andere in het voorbijgaan te noemen, nl. die van De Latour, Souday, Guéguen, Henry Johnston en

Lefèvre (de bekende ‘entretiens’ met Valéry), waarvan De Latour het meest aanbevelenswaard schijnt; ook door de twee thans te bespreken boeken wordt het niet overtroffen.

Al deze werken, dat van De Latour niet uitgezonderd, zijn van opzet exegetisch-verduidelijkend, om niet te zeggen populariserend, voor een publiek, dat Valéry wel bij de hand heeft, maar niet zo goed met hem overweg kan. Het zijn geen zelfstandige essays, met eigen opvattingen; wat er goed in is, is van Valéry zelf afkomstig; zodra de betrokken auteurs Valéry gaan ‘bekritisieren’, worden ze òf vulgair, òf dom, òf ze zeggen dingen die Valéry in hoogst eigen persoon allang heeft voorzien, b.v. het verwijt van de ‘monotonie’ van zijn denken bij De Latour. Op enige afstand bekeken lijken deze boeken dan ook als druppels water op elkaar. Waarschijnlijk ligt het over enige jaren binnen het bereik van ieder begaafd Frans gymnasiast om een boek over Valéry samen te stellen met behulp van de verzamelde werken en de gesprekken van Lefèvre. Zo wordt meer en meer het ‘moi pur’ ge vulgariseerd...

Hubert Fabureau is een grappig en onderhoudend man, die op studentikoze wijze oneerbiedigheden tegen Valéry loslaat, waarover wij bleekjes glimlachen. Hij levert aardige tegengiften, zodra de Valéryaanse filosofie ons wat al te zwaar op de maag zou gaan liggen, maar zijn briljante oppervlakkigheid maakt hem helaas weinig geschikt om ons nader tot de geheimen van het ‘zuivere Ik’ te brengen. Geestige vergelijkingen, enkele erotische kwinkslagen, een door eruditie begunstigde ‘brede kijk’, leveren geen vergoeding voor het feit, dat hij krachtens zijn aanleg over vele dingen, maar nu juist niet over Valéry had moeten schrijven, Fabureau heeft weinig zin voor Valéry's kentheoretische problemen; ook treft ons een wat banale weerstand tegen poëtische complicaties (vgl. het schoolse stukje over *Ebauche d'un serpent*, waarin uit de pen van zulk een moppentapper de invectieven tegen de alledaagsheid van sommige regels zonderling aandoen), terwijl de mededeling, dat het ‘moi pur’ niet bestaat (wat wij reeds wisten) en op een sofistieke manoeuvre berust, wel voor Fabureau's ‘gezond verstand’ pleit, maar niet voor een verstand, dat nu juist voor het schrijven van dit boek nodig was. Wij weten, dat het ‘moi pur’ niet bestaat; maar

tevens weten wij, dat het wèl bestaat, dat er waarschijnlijk niets anders bestaat. 'Nonsense!' kraait Hubert Fabureau, die zo aardig de Kantiaanse wijsbegeerte met een heilsoldate weet te vergelijken, 'nonsense!' Men is eigenlijk blij, dat er onder de 'Valérykenners' nog mensen zijn, die *niet* alles van het 'zuivere Ik' afweten. Met tegenwerpingen, - het nut van het zuivere Ik als methodologische fictie, als principe van zelfdiscipline, als causticum tot het wegbranden van woekerende objectgezwollen - moet men Fabureau natuurlijk niet aan boord komen.. Ondanks deze gebreken is zijn boek toch wel leesbaar, al komt het pas in de laatste plaats in aanmerking om als 'inleiding tot Valéry' te dienen. Reeds de oppervlakkige beoordeling van het gedicht *Les Pas* (pag. 178) waarschuwt de kenner der symbolische poëzie. Daarentegen verdient alles wat hier over en tegen de 'poésie pure' van Brémond geschreven is (pag. 100-116) onze volle waardering, al kan ik de gedachte niet van mij afzetten, dat hier hetzelfde 'gezonde verstand' aan het woord is, dat ik mijn vertrouwen reeds heb ontzegd.

Het boek van mejuffrouw E. Noulet - eigenlijk een serie afzonderlijke essays - is vooral een waardevol bezit door de *Fragments des mémoires d'un poème van Valéry* zelf, waarin hij de wordingsgeschiedenis van *La jeune Parque* beschrijft. Het boek is vooral boeiend door de rijkelijke citaten. Wij volgen de dichter-denker op de voet, aan de hand van een academisch geschoolde geest, die op zijn zelfstandige momenten tot de ontdekking is gekomen, dat Valéry, al is hij nu professor aan het Collège de France geworden, niet 'academisch' genoeg is, iets wat zij hem ten slotte vergeeft, omdat hij zulke mooie poëzie heeft geschreven, terwijl wij op onze beurt de schrijfster vergeven, omdat zij het zo goed bedoelt.

Dat E. Noulet overigens tot de intelligente schrijfsters gerekend moet worden, bewijst de vondst van de 'structuur' van de dichtbundel *Charmes*, die niet een willekeurige verzameling gedichten bevat, maar een zeer bepaalde gedachtenontwikkeling uitbeeldt, van vers tot vers, zoals wij dat ook van Verwey kennen. Verder vraag ik aandacht voor de passage op pag. 15 e.v. betreffende de twee mogelijkheden om het intellect te bestuderen, nl. door het te bespieden tijdens zijn ontwaken en wanneer het op volle

sterkte functioneert, dus in zijn onderste en bovenste limiet. 'Il faut la saisir ou quand elle n' est pas sur ses gardes, ou qu'elle ne daigne plus l'être'. Deze gelukkige gedachte, die door het werk van Paul Valéry geheel bevestigd wordt, herinnert aan de twee 'methoden' in de mystiek om het bewustzijn te overwinnen (vgl. hierover *Der ewige Buddha* van Leopold Ziegler, pag. 247-248), nl. door verzwakking of versterking ervan; grosso modo past de christelijke mystiek de eerste methode toe, de boeddhistische de tweede. Juist dergelijke 'ontmoetingen' verlenen geestelijke ruimte aan een conceptie en pleiten indirect voor haar betekenis.

Er zou over Noulet's boek nog wel meer goeds te zeggen zijn, ware het niet, dat onze kritische vermogens geheel in beslag worden genomen door de bestrijding van haar zonderlinge misvatting ten aanzien van Valéry's positie als filosoof. Noulet gaat bijna zo ver hem deze titel te ontzeggen; naar haar mening is Valéry eerder de dichter van de intelligentie dan een denker (Valéry noemde zich trouwens zelf de 'poète de la connaissance'); en deze uitspraak heeft niet alleen betrekking op zijn poëzie, - waar men haar grif aanvaardt, - maar ook en vooral op zijn essays en aforismen. Nu kan stellig toegegeven worden, dat Valéry, evenals Nietzsche en bij ons b.v. Multatuli, een grensgeval vertegenwoordigt, waarbij de etikettering: 'dichter' (subs. 'kunstenaar') of 'denker' min of meer willekeurig wordt. Noulet's betoog heeft echter de gevaarlijke strekking om Valéry op denigrerende wijze in tegenstelling te brengen tot de vakfilosofie, - een tactiek, die reeds menige originele geest in discrediet bracht, - en zij maakt daarbij gebruik van argumenten, die niet vrij te pleiten zijn van bekrompenheid, die zelfs de indruk wekken van onvoldoende getoetst te zijn aan de toch overzichtelijk in citaten neergelegde stof. Op pag. 112 vindt men het volgende argument: Valéry kan geen filosoof zijn, ten hoogste een denker 'begrensd door' de dichter, omdat zijn afkeer van de filosofen op een parti-pris berust, en een parti-pris is onfilosofisch! De redenering is subtiel, maar gebrekkig. Allicht is afkeer van filosofen onfilosofisch, in de zin van *anti*-filosofisch; maar wat bewijst dit, wanneer de man in kwestie van mening is, dat de filosofen niet filosofisch *genoeg* zijn? Er is geen twijfel aan mogelijk, dat Valéry zijn

eigen onderzoekingen wetenschappelijker, kritisch exacter acht dan die der vakfilosofen; een filosofisch systeem beschouwt hij als een willekeurig spel met woorden, eeuwig verwisselbaar (vg. *Fragments des mémoires d'un poème* pag. XXVII) en daarom niet bijdragend tot enige betrouwbare kennis omtrent de werkelijkheid. Dit mag juist of onjuist zijn, alvorens Valéry's wijsgerigheid in twijfel te trekken moet men toch beginnen zijn eigen overtuigingen in dezen aan een onderzoek te onderwerpen! Het blijft een feit, dat hij zichzelf niet te 'dichterlijk' vindt voor de filosofie, maar te wetenschappelijk, terwijl hij de dichterlijkheid van het denken zou willen reserveren voor diezelfde filosofische systemen juist, die Noulet als de echte wetenschappelijke (d.i. in dit geval: academische) filosofie tegenover zijn 'trouvailles philosophiques' plaatst. Alsof *iedere* filosofie, al of niet in een systeem neergelegd, niet op 'trouvailles' berustte!

Op verschillende plaatsen maakt de schrijfster zich nog aan secundaire onjuistheden schuldig, in verband met dit thema. Dat Valéry 'in beelden denkt' ('penser en images, antithèse de la faculté philosophique', pag. 115), is apert onjuist: op zijn hoogst drukt hij zich (en dan nog vrij zelden) in beelden uit, die hij echter steeds van het eigenlijke denken gescheiden houdt, dat zich zo dicht mogelijk in de buurt afspeelt van het subject of 'zuivere Ik' en zich dus niet vereenzelvigen laat met beelden, die een zekere graad van objectivering vooronderstellen. Dat Valéry een 'metafysicus' zou zijn (pag. 196 e.v.), omdat hij het bewustzijn niet 'wetenschappelijk' onderzoekt, is een dubbele onjuistheid, indien wij tenminste vasthouden aan de gangbare betekenis van 'metafysica' (door Noulet verward met verabsoluterende 'dichterlijkheid') en indien wij het vermogen der exacte wetenschappen wantrouwen om van nabij enig licht te werpen op de subjectieve vorming onzer gedachten. Even onjuist, althans misleidend, is de bewering op pag. 117-118, dat Valéry in *Analecta* (pag. 21 pensée XXD) er niet in geslaagd zou zijn het getal te definiëren anders dan op een zeer kinderlijke wijze. Want leest men het betrokken citaat nauwkeurig over, dan blijkt, dat hier geen definitie van het getal beproefd is, doch een omschrijving van de psychologische functie van het definiëren! Valéry mag hier al weer 'onfilosofisch' zijn, hij is het

niet in zijn kwaliteit van ‘dichter’, zoals Noulet meent, maar als nuchter opmerker en introspectief psycholoog. Over de relaties tussen Valéry en Bergson vindt men een leerzaam hoofdstukje. Helaas zou het mij te ver voeren aan de hand van de hierin verwerkte gegevens aan te tonen, dat Bergson's dualisme, in vergelijking met de door Valéry verdedigde graduele overgang tussen de beide principes (het zuivere Ik en het empirische Ik) voor een grotere wijsgerigheid pleit bij Valéry en voor een grotere kinderlijkheid bij Bergson, in weerwil van het imposante begripsapparaat, waarmee diens naïeve zwart-en-wit-conceptie schoolse geesten vermag te verleiden. Ik voor mij geef dan toch maar de voorkeur aan een denker, wiens kinderlijkheid zich uitleeft in enkele poëtische vergelijkingen, dan aan een, wiens kinderlijkheid zo diep onder het ‘systeem’ verborgen ligt, dat het neo-thomisme ervoor nodig was om het weer naar boven te halen. ...Dit zijn dan zo enkele perikelen van het zuivere Ik, weerkaatst in de onzuiverheid der commentatoren, waarmee dit opstel gevoeglijk besloten kan worden.

*1934-1938*

## **Paul Valéry: meester der antithesen**

Met Paul Valéry is een dier prominente Europese auteurs heengegaan, die de laatste decennia ons gehavend werelddeel zijn onverbleekte culturele glans hebben gewaarborgd: een grote dichter, een boeiend denker, een markante persoonlijkheid. Dit laatste zelfs in een meer letterlijke of populaire betekenis: Valéry was ongetwijfeld iemand die een ‘persoonlijkheid’ bleef, nadat hij zijn schrijftafel de rug had toegedraaid en van zijn avonturen in de wereld van de geest ontspanning zocht in de wereld van het wereldse. Algemeen wordt hij geroemd als causeur, - welke begaafdheid hij trouwens gemeen had met zijn ‘leermeester’ Stéphane Mallarmé, wiens woning in de Rue de Rome het verzamelpunt was van alle uitgelezen geesten in de tijd van het symbolisme. Er zou een aparte studie te wijden zijn aan de verhouding tussen het geschreven en het gesproken woord onder het gezichtspunt van het gemak waarmee literatoren zich van hun stembanden bedienen; er zijn schrijvers, die moeilijk spreken, en bij wie men de indruk krijgt, dat het schrijven voor hen een troostrijke remplaçant is; weer andere schrijvers praten zoveel, dat zij eigenlijk nooit aan het schrijven toekomen; kortom,

alle combinaties schijnen te bestaan, en het lijkt niet gemakkelijk hier een psychologische wet te ontdekken, die geldigheid bezit voor alle voorkomende gevallen. Maar zoveel is toch wel zeker, dat sterk op de voorgrond tredende causeursbegaafdheid bij iemand die niet alleen als ‘duister dichter’ te boek staat, maar ook als uiterst abstract denker, wiens systeem (voor zover hij een systeem heeft) het solipsisme nadert in zijn strenge beperktheid tot de onmiddellijke gegevens van het Ik, op zijn minst als ongewoon aandoet. Waar men een kluizenaar zou verwachten, een eenzelvig ‘narcissist’, vindt men een wereldling; waar de ‘persoonlijkheid’ geheel schijnt op te gaan in ‘geest’, in logische onverbiddelijkheid, mathematische orde en ascetische zelfbeperking, daar blijkt het leven in zijn onvoorziene rijkdom voor een ‘surplus’ gezorgd te hebben in de vorm van een ‘persoonlijkheid’, waarvan ook minder geschoolde geesten in gezelschap hebben kunnen genieten. Het verband tussen persoonlijkheid en wereldbeschouwing, persoonlijkheid en geestesgaven, plaatst ons vaak voor verrassingen. Pascal, een werkelijke kluizenaar, ziekelijk en eenkennig, kon als doctrine te boekstellen ‘Le moi est haïssable’; Valéry daarentegen bleef tot zijn dood toe verknocht aan dit ‘moi’, en vertegenwoordigde tevens een der briljantste facetten van het Parijse mondaine leven.

Is eenmaal onze aandacht gevestigd op dit fenomeen, dan komen wij al spoedig tot de ontdekking, dat de geest van Paul Valéry eigenlijk over de gehele linie van zulke tegenstrijdigheden aan elkaar hing en niet beter kan worden gekarakteriseerd dan als een macht, een potentie, die de *antithesen* oproept en beheerst en erin leeft als in zijn eigenste element. De duistere dichter en denker als onvermoeid causeur is hiervan nog maar een bescheiden staaltje. In *La Soirée avec Monsieur Teste*, zijn befaamd jeugdwerk, heeft Valéry de figuur opgeroepen van het ‘génie incommunicable’, het genie dat weigert zich aan de buitenwereld te openbaren om zich niet aan de onzuiverheden van het geobjectiveerde werk en de misverstanden van de publieke weerklank te hoeven uitleveren. In zekere zin kan men deze figuur als een zelfportret beschouwen, een zelfprojectie. Inderdaad heeft Valéry, na zijn jeugdpoëzie en jeugdessays, twintig jaar lang ‘gezwegen’, niet als *causeur*, doch als schrijver. Daarna even-

wel, vooral toen hij eenmaal beroemd geworden was, heeft hij zich dermate gerevancheerd, dat de zelfprojectie zich maar al te zeer onthulde als een onvervulbaar wensbeeld; hij werd professor aan het Collège de France, sprak en schreef en disserteerde over ieder onderwerp dat men hem voorlegde, - in een van de *Variété*-bundels staat zelfs een toespraak tot de Franse chirurgen! - en ontpopte zich allengs als een ‘monsieur Teste’, die precies het tegendeel was van wat ‘monsieur Teste’ krachtens zijn definitie alleen mag zijn: een denkmachine, die het gesproken en geschreven woord wantrouwt en schuwt als een al te onvolmaakt vehiculum voor de overdracht van denkprocessen op anderen. In plaats van de asceet van het exacte denken werd Valéry de officiële spreekbuis der Franse letterkunde, zonder wie geen nationale gebeurtenis van enig belang denkbaar was. Achteraf is de verklaring natuurlijk heel eenvoudig: ‘monsieur Teste’, het ‘génie incommunicable’, waren niet anders dan zelf-opgeroepen weerstanden om de 25-jarige Paul Valéry te beletten in zulk een onstelpbare woordenvloed los te breken als de 60-jarige zich dat veroorloofd heeft. Of, andere verklaring: Valéry, in wezen wel degelijk een ‘monsieur Teste’, en niets liever wensend dan de zwijgperiode tot zijn dood toe voort te zetten, achtte, na het beroemde interim van twintig jaar, het ogenblik gekomen om tijdgenoten en nageslacht te bewijzen, dat wat hij verzwegen inderdaad het verzwegene was van een genie, hetgeen uiteraard niet anders te bereiken was dan door zichzelf ontrouw te worden. Wie beweert een ‘génie incommunicable’ te zijn wordt alleen dan geloofd, wanneer hij de paradox van zijn bestaan in een logische contradictie omzet. Intussen is het duidelijk welke enorme spankrachten er in deze man verscholen geweest moeten zijn, om tot déze adembenemende levenscurve te kunnen leiden. Want ten slotte heeft Valéry twintig jaar lang gezwezen, voordat de officiële lokwaciteit allengs vat op hem kreeg. Dit mogen wij niet vergeten. Tweede voorbeeld. De poëzie van Valéry kan men karakteriseren als de poëzie van een ‘duister dichter’, met dien verstande, dat het bij hem niet de complicaties van het gevoel zijn die tot deze indruk van ‘obscurisme’ leiden, doch zeer ondubbelzinnig de complicaties van het intellect; of, laat ik mij voorzichtiger uitdrukken:

complicaties, tot de ontraadseling waarvan bij de lezer in eerste instantie een beroep wordt gedaan op de intellectuele werkzaamheid, meer dan op het emotioneel resonantievermogen. Wie nu echter op gezag van anderen het etiket ‘intellectualistische poëzie’ aanvaardt, zonder de gedichten van Valéry te kennen, komt voor grote verrassingen te staan, zodra hij de bundel *Charmes* opent, of zich inlaat met het lange gedicht *La jeune Parque*, waarmee de dichter in 1917 zijn stilzwijgen verbrak. Trouwens, hij hoeft niet eens zo ver te gaan deze boeken te *openen*: reeds de titel van het eerste van de twee is in staat zijn waakzaamheid gaande te maken. *Charmes*! Een zonderlinge vlag om de lading te dekken van intellectualistische poëzie... Bij nadere kennismaking nu blijkt de lading veel beter te stroken met deze vlag dan met het voorbarige etiket. Zeker, Valéry's poëzie heeft een intellectualistische inslag, in zoverre een harer interpretatiemogelijkheden rechtstreeks betrekking heeft op het intellect als onderwerp en inspiratiebron. *Charmes* bij voorbeeld is een reeks onderling samenhangende gedichten, die het ontwaken van het intellect schilderen tot aan de apotheose van zijn volledige ontplooiing toe. Maar enerzijds zijn er nog andere verklaringen mogelijk, van elk gedicht afzonderlijk; anderzijds zijn de symboolvorming, de verwoording, de sfeer, kortom: de poëtische schoonheid, bij hem zó weinig intellectualistisch, zó onbetwistbaar die van een geboren dichter, dat men, om het etiket te kunnen handhaven, reeds zijn toevlucht moet nemen tot wat ik zoëven zei: dat deze poëzie *in eerste instantie* een beroep doet op het intellect van de *lezer*, zonder dat dit evenwel nog iets hoeft te bewijzen aangaande intellectualisme bij de *dichter*! Moeilijke poëzie - ik herinner b.v. aan die van A. Roland Holst, die niemand intellectualistisch zal willen noemen - benadert de lezer door eerst de zin der woorden te leren ontraadselen; daarna pas heeft hij het recht tot wegdromen en wegdeinen op de golven die in het streng en hermetisch stroombed der gebezigde woorden zijn vervat. Valéry's poëzie is dus ‘intellectualistisch’ helemaal aan de periferie: een schaal, of schil, waar men doorheen bijten moet, - èn helemaal in het centrum: als wijsgerige interpretatiemogelijkheid. Maar daartussenin blijft een brede marge open voor de poëtische ‘charme’, die toch altijd nog iets anders is dan de

charme zelfs der fijnzinnigste intelligentie; en er is geen sprake van, dat deze poëzie ooit tot dat type 'ideeënpoëzie' nadert, dat bij ons Verwey het indrukwekkendst en betwistbaarst heeft gerealiseerd: poëzie waarin de schoonheid veelal op de loop is voor de wijsgerigheid, waarin het 'berijmd betoog' hoogtij viert, en die men misschien het best kan opvatten als een ondervorm van de aloude didactische poëzie. Daarmee wil ik niet beweren, dat Valéry ons ontroeringen vermag te schenken als Poe of Verlaine of Rilke. Emotioneel moet men hier niets anders verwachten dan 'charme', - de charme der taalschoonheid, de charme van het metaforisch weefwerk, de charme van de sensuele schok, van de onmerkbare ironie en, hier en daar, van de dramatische toespitsing, zoals in het onvolprezen *Ebauche d'un Serpent*, misschien wel Valéry's meesterwerk. De volgende strofe hieruit, die bovendien fameus *klinkt*, zoals meestal bij hem, - men lette op de eerste twee regels! - heeft even weinig met intellectualisme te maken als het beroemde *Sylphe*, dat, ook naar het onderwerp, de vlucht van het intellect voor zichzelf schijnt te verbeelden.

*Dore, langue! dore-lui les  
Plus doux des dits que tu connais!  
Allusions, fables, finesses,  
Mille silences ciselés,  
Use de tout ce qui lui nuise:  
Rien qui ne flatte et ne l'induisse  
A se perdre dans mes desseins,  
Dociles à ces pentes qui rendent  
Aux profondeurs des bassins  
Les ruisseaux qui des cieux descendent!*

De contradictie tussen de intellectualist en de poëtische charmeur, beiden in één persoonlijkheid verenigd, zoals dat reeds met de zwijger 'monsieur Teste' en de officiële woordvoerder der Franse literatuur het geval was, laat zich gemakkelijk herleiden tot een dieper tegenstrijdigheid, nl. die tussen verstand en gevoel, of tussen wetenschap en kunst, - waarbij wij echter moeten bedenken, dat voor Valéry zelf deze tegenstrijdigheid niet be-

staat, krachtens het overbruggingsproces, waarvan hij het geheim bezit. Eén van Valéry's hoofdstellingen, reeds in de jeugdperiode ter sprake gebracht, - o.a. in het essay over Leonardo, - luidt, dat iedere geestelijke werkzaamheid onvoorwaardelijk *vervangbaar* is, en dat er, hoezeer de resultaten ook van elkaar mogen afwijken, geen principieel verschil bestaat tussen het bespiegelen van de filosoof, het analyseren van de wetenschappelijke onderzoeker en het creëren van de kunstenaar. Alle drie, zo betoogt Valéry ongeveer, onderwerpen zij zich aan een zekere discipline, passen zij een rigoureuze systeem toe van vergelijkingen of gelijkenissen, en subjectief althans is de vondst van de mathematicus, die in een algebraïsche vergelijking een bepaalde getalwaarde substitueert, geheel op één lijn te stellen met de vondst van de dichter, die twee voorstellingen met elkaar confronteert in het bestek van een poëtische vergelijking. Hierover zou natuurlijk een en ander te zeggen zijn; om te beginnen reeds, dat deze stelling blijkbaar wel voor Valéry zelf opgaat, - wiens denken immers zo elegant en 'poëtisch' is en wiens dichten zozeer door de intelligentie en (althans naar eigen zeggen) zo weinig door de 'inspiratie' wordt bepaald, waaruit dan vanzelf een zekere toenadering resulteert, - maar daarom nog geen algemene geldigheid hoeft te bezitten. Intussen is de stelling, indien dan al niet geheel juist, toch in zoverre van nut, dat zij er ons toe brengen kan de scheidingslijnen iets minder scherp te trekken dan gewoonlijk geschiedt en er ons rekenschap van te geven, dat denken, cijferen, filosoferen, dichten, dromen toch zonder uitzondering *menselijke functies* zijn en derhalve meer met elkaar gemeen moeten hebben dan de buitenstaander zich dat voorstelt. En zeker moet deze zienswijze zich opdringen aan iemand als Valéry, die zich als theoreticus eigenlijk alleen voor deze functies interesseerde, - eigenlijk alleen voor de *methode*, veel minder voor het voltooide werk. Deze methode is bij Valéry *universeel* in die zin, dat zij op alle gebieden onderscheidloos kan worden toegepast. Alleen is daarvoor nodig, dat de persoon in kwestie in een bijzondere geestestoestand verkeert, die dit synthetische functioneren zoveel mogelijk begunstigt: men kan moeilijk aannemen, dat Kant, bezig de *Kritik der reinen Vernunft* te schrijven, op een gegeven ogenblik evengoed gedich-

ten zou kunnen produceren, of dat Verlaine ons als hors d'oeuvre tussen de *Fêtes galantes* zou kunnen verrassen met een gedegen filosofische verhandeling. In het aanduiden en aankweken van deze geestesstaat ligt naar mijn mening de eigenlijke betekenis van Paul Valéry als denker. Waaruit bestaat die geestesstaat, en welke is de methode die erdoor begunstigd wordt? Wat is het punt in onze geest, waar denken en voelen hun verschillen afleggen en in elkaar over beginnen te vloeien? Het moet een punt zijn, waarvan de stralen al onzer geesteswerkzaamheden uitgaan en waar zij steeds toe terugkeren, - het brandpunt van het lenzenstelsel, waardoor onze geest vervangen kan worden gedacht. Hiervoor nu komt maar één punt in aanmerking, en dat is het Ik, - het Subject, - die vóór alle objectiveringsprocessen gelegen grootheid, die zelf niet meer geobjectiveerd kan worden: de bron van al onze ervaring, die zelf niet in die ervaring opgenomen wordt, doch er slechts de onmisbare voorwaarde van vormt. Dit Subject, hier moet met nadruk op gewezen worden, heeft niets gemeen met ons empirisch of feitelijk werkzaam 'ik', waarvan de cultivering tot 'egoïsme' pleegt te leiden; want dit 'ik', dit 'egoïsme', zijn zèlf weer objecten, die hun plaats innemen tussen de objecten in de buitenwereld. Door deze psychologie van het zuivere Ik, of 'transcendentale Ik', zoals het in de na-Kantiaanse filosofie wordt genoemd, integreert de Valéryaanse denkwereld zich terstond in een eerwaardige traditie: verbindingslijnen doemen op, niet alleen met de moderne Europese filosofie (de fenomenologie van Edmund Husserl b.v. draait geheel om deze geheimzinnige grootheid), maar ook met de christelijke mystiek (ik noem Eckhart), de Indische Samkhya - en Yogafilosofie en het boeddhisme. Uit dit laatste blijkt wel, dat de psychologie van het zuivere Ik minder een theoretische dan wel een praktische aangelegenheid is, meer een aangelegenheid van 'wijsheid' dan van 'wetenschap', en dat het betrekkelijk weinig zin heeft zich in desbetreffende bespiegelingen te verliezen, zolang men uit eigen ervaring niet ongeveer weet wat er mee bedoeld wordt. Het gaat hier om het realiseren van een bepaalde geesteshouding, - een denkhouding, een gevoelshouding, - en degene die hierin geslaagd is, is eigenlijk niet eens zoveel beter toegerust om erover te theoretiseren dan degene

die deze ervaringen mist; tenzij men het zo zou willen stellen, dat de werkzaamheid van het transcendente Ik door ieder onzer dagelijks ervaren wordt, ook al weet men dit zelf niet.

Intussen zullen uitlatingen van iemand als Valéry over dit thema ons toch belangwekkender voorkomen dan getuigenissen van de eerste de beste; en hoewel de oogst bij het bestuderen van zijn geschriften nu niet zo bijster groot is, - de psychologie van het zuivere Ik laat zich ten slotte in drie, vier regels resumeren, omdat iedere uitspraak over dit Ik er iets 'objectiefs' van maakt, hetgeen niet strookt met zijn karakter van volstrekte subjectiviteit! - leggen wij toch de hand op enkele belangrijke aanwijzingen, de praktische toepassing betreffend. Volgens Valéry - en hierin onderscheidt zijn leer zich niet van de voorschriften der fenomenologie en in zekere zin ook van die der Indische mystiek - is voor het functioneren van het zuivere Ik een zeker soort geestelijke passiviteit nodig, een niet zozeer gespannen als wel ontspannen aandacht voor het eigen psychische gebeuren, - een droomtoestand, kan men zeggen, die gelijkstaat met maximale helderheid van geest. Ieder van ons kent deze toestanden, waarin wij geheel onszelf zijn, zuiver en onbevangen als een onbeschreven blad, even voor het in slaap vallen of terstond na het ontwaken; en wij weten, dat ook Valéry deze momenten stelselmatig gebruikte om zijn invallen op te schrijven, - invallen waarvan niet te zeggen is of zij 'wetenschap' zijn of 'kunst', of die later, eenmaal aan het objectiveringsproces onderworpen, evengoed kunnen uitgroeien tot een theoretische verhandeling als tot een gedicht. Van de aldus tot stand gekomen aantekeningen is waarschijnlijk nog heel wat ongepubliceerd gebleven; maar in het algemeen kan men zeggen, dat haast ieder aforisme van Valéry, zoals men die in menige bundel van zijn hand aantreft, - het laatst nog in de tijdens de oorlog verschenen bundels *Mauvaises pensées et autres* en *Mélange*, - dat eigenaardig spontane en 'volmaakte' aan zich heeft van alles wat ons als godengeschenk in de schoot geworpen wordt. Des te merkwaardiger is dit, omdat Valéry zelf de 'inspiratie' ontkent. Maar deze staat van halve helderziendheid, waarin het transcendente Ik zijn beste kansen krijgt, is inspiratie, is wat een ander inspiratie noemen zou! Dat Valéry's gedichten door constructieve berekening

tot stand zijn gekomen, - iets wat hijzelf steeds beweerd heeft en waar dus wel iets van waar zal zijn, - is daarmee niet in tegenspraak. In de regionen van het transcendente Ik, waar de tegenstellingen komen te vervallen, omdat zij ondergeschikt worden gemaakt aan het synthetisch vermogen van ditzelfde Ik, zijn berekening en inspiratie, constructie en ingeving, niet meer van elkaar te scheiden. Dit heeft Valéry natuurlijk ook heel goed geweten. Dat hij niettemin partij koos voor het eerste lid der vergelijking: berekening en constructie, en de inspiratie verwierp, is gemakkelijk te verklaren doordat dit laatste begrip van oudsher een maar al te geliefd middel is geweest voor beunhazen om zich als ingewijden voor te kunnen doen; het betekent geenszins, dat Valéry hier de grondstructuur van zijn geest: overbrugging der tegenstellingen, meesterschap over de antithesen, ontrouw is geworden.

*1945*

## de beeldende filosoof<sup>1</sup>

De opmerking, vaak uit de mond van vakfilosofen te vernemen, dat Bergson geen wijsgeer was, maar een literator, is, hoe onjuist ook, toch geschikt om hem interessant te maken voor de literatoren. Men mag overigens aannemen, dat literatoren, en kunstenaars in het algemeen, zich meer met het Bergsonisme hebben beziggehouden dan Bergson met de literatoren, - een enigszins omgekeerde verhouding dus! Maar een filosoof, die de literatoren van zijn dagen beïnvloedt, is om dit feit zelf reeds verdacht, niet minder dan een filosoof, die literatuur bedrijft... Die beïnvloeding, in het geval van Bergson, is intussen uiterst problematisch. Men moet hier wel onderscheiden: schrijvers, wier gedachtenwereld niet denkbaar is zonder de filosofie van Bergson, en schrijvers, die slechts een algemene impuls van het Bergsonisme ontvingen; de tweede categorie schijnt overtalrijk, van de eerste zou ik slechts Proust en Valéry weten te noemen, en hier is hoogstwaarschijnlijk eerder sprake van analogie en gelijktijdige ontdekking dan van navolging. De opvatting van het geheugen bij Proust is slechts bevestigd, niet te voorschijn

1 1. Bij de dood van Henri Bergson.

geroepen door de lectuur van *Matière et Mémoire*, terwijl Valéry, wiens Ik-theorieën ook aanmerkelijk afwijken van die van Bergson, deze laatste niet eens gekend schijnt te hebben, toen hij de desbetreffende bladzijden schreef. Wenden wij ons dus tot de algemene invloed, - het Bergsoniaans 'klimaat', - voorzover het literatoren kan hebben aangetrokken of opgekweekt. Onder de lieden, die zich jarenlang in het Collège de France verdrongen om Bergson te horen, zullen zich ook wel literatoren hebben bevonden. Literatoren hebben ongetwijfeld zijn boeken gelezen, of trachten te lezen. Daarbij moet men echter niet vergeten, dat het de tijdgeest was, die hen voor deze belangstelling had geprepareerd, en van deze tijdgeest is Bergson ten slotte maar een exponent onder vele anderen. Het Bergsoniaans klimaat is geen monopolie. Het is het klimaat van het eind van de 19de eeuw, de tijd van het impressionisme, de tijd van Debussy, van het post-symbolisme en het vers libre, en dit alles is onmogelijk te herleiden tot de invloed van een filosofie alleen, hoezeer deze ook de nieuwe behoeften halverwege tegemoetkwam. Ongetwijfeld is Bergson een belangrijke cultuurfactor geweest in dit tijdsgewricht, en nog lang daarna, - de tijd, waarin de parapsychologie opkwam, waarin het vitalisme de kop opstak, de tijd van een hand over hand toenemend anti-intellectualisme onder de aristocraten des geestes. Maar in dit anti-intellectualisme stond hij niet alleen. William James, de pragmatist, aan wiens theorieën Bergson's dynamische interpretatie van het bewustzijn (de 'stream of consciousness' van James) en zijn 'instrumentale' opvatting van het denken, de opvatting, dat het denken in zijn eigenaardigheden geheel door het praktische handelen wordt bepaald, zo sterk herinneren, was hem voorafgegaan; en in Duitsland stond al spoedig, onafhankelijk van hem, een falanx van vitalisten en fenomenologen (Palagyi, Klages, Driesch, Scheler, om slechts enkelen te noemen) schouder aan schouder om het causaal-mechanistisch wereldbeeld der exacte natuurwetenschappen te bestrijden, althans te beperken, door aan de natuurwetenschappelijke methode slechts geldigheid toe te kennen voor de materie, niet voor het leven en de geest. In deze groep van gelijkgezinden neemt Bergson een eigen plaats in, al was het maar door de invoering van het begrip 'durée', dat aan zijn

naam verbonden blijft: de conceptie van een concrete, vloeiende ‘duur’, als attribuut van het psychische, in tegenstelling niet alleen tot de ruimte (als attribuut van de materie), maar minstens evenzeer tot de abstracte, homogene en voor kwantitatieve bewerking geschikte tijd der exacte natuurwetenschappen. Maar voor literatoren zijn dit wel zeer speciale, om niet te zeggen ontoegankelijke problemen; en eerst in Bergson's grote ontdekking, of herontdekking, van de *intuïtie* als te lang verwaarloosde menselijke eigenschap, vinden wij iets dat in sterke mate tot de verbeelding van de kunstenaar kan hebben gesproken. Of het hem een nieuwe richting van belangstelling heeft geschonken, is een andere vraag. Wanneer er iemand is, die vanouds het gewicht van de intuïtie heeft beseft, dan is het toch wel de kunstenaar. Hier kon Bergson slechts de bevestiging brengen van wat men reeds wist...

Om al deze redenen kan men het verband tussen Bergson en de literatuur beter beperkt laten blijven tot dit éne punt: Bergson schrijft zo goed. Zelden zal men een filosoof ontmoeten, die zo helder en beeldend het handwerk beoefent, dat de literator het zijne noemt. Zijn beelden en vergelijkingen zijn beroemd geworden, - niet om hun schoonheid overigens, maar om hun doeltreffendheid, onverschillig of zij ter illustratie of verduidelijking dienen, dan wel een gedeelte van de bewijslast op zich nemen, wat bij Bergson nogal eens voorkomt. Het lijkt mij dan ook doenlijk om de hoofdlijnen van zijn filosofie te schetsen aan de hand van de ‘litteraire’ vergelijkingen, die met name in *L'Evolution créatrice* op de beslissende plaatsen van het betoog vrijwel geregeld op te merken zijn. Daarbij zijn leemten niet te vermijden<sup>1</sup>; maar in een kort overzichtsartikel zijn deze uiteraard minder storend dan in een essay, waarin het Bergsonisme in al zijn schakeringen kritisch zou worden belicht.

Reeds in het begin van het eerste hoofdstuk van *L'Evolution*

1 Over Bergson's psychologie, over de leer van de ‘twee geheugens’, de bestrijding van de associatieleer, zijn beschouwingen over de afasie en *fausse reconnaissance*, - over zijn biologische inzichten, zijn beschouwingen over het komische en over de droom, en over zijn ontwikkeling ná *L'Evolution créatrice* zal ik hier het stilzwijgen moeten bewaren.

*créatrice*, Bergson's hoofdwerk, treft men een drietal alleraardigste vergelijkingen aan, dienende om het boven reeds genoemde begrip 'durée' te verduidelijken. Evenals een ten gehore gebracht muziekstuk, zegt Bergson, verandert het werkelijke leven, zoals wij dat dagelijks ervaren, voortdurend; er is geen pauze, geen onderbreking, het ene vloeit uit het andere voort. Scherpe grenzen zijn er niet te trekken; steeds blijft het vorige deel uitmaken van het volgende, evenals bij een sneeuwbal, die door voortrollen tot stand komt ('faire boule de neige'). Een splitsing in elementen is steeds kunstmatig: de toestanden in ons, en ook buiten ons, volgen niet *op* elkaar, maar *uit* elkaar, of m.a.w., de werkelijkheid is geen trap, met afzonderlijke treden, doch een glooiende helling... Inderdaad laten deze beelden aan duidelijkheid weinig te wensen over, en dat zij op deze plaats van het boek opgehoopt zijn, wijst wel op de grote betekenis van het sleutelbegrip 'durée', die men zich bij een bestudering van Bergson's werken steeds voor ogen moet houden. Wie op deze metaforen kritiek zou willen uitoefenen, zou allereerst het bedoelde 'muziekstuk' moeten beperken tot de Debussyaanse en daaraan verwante muziek. Denkt men aan de strenger afgemeten toonzettingen, b.v. van Bach, - in het algemeen alle 'klassieke' muziek, - dan gaat de vergelijking niet op, en het ligt voor de hand, dat deze kritiek op de wijze van uitdrukken tevens een kritiek inhoudt op de inzichten als zodanig, hetgeen hier overigens niet aan de orde is. Onthouden wij slechts dit ene: voor Bergson speelt het werkelijke bestaan zich volmaakt vloeiend en continueel af; de intuïtie past zich hierbij aan; het intellect daarentegen werkt verstarrend, trekt scherpe grenslijnen, en vervalst dus de werkelijkheid.

Ten einde structuur en werkzaamheid van het intellect, daar waar het zijn grootste triomfen viert, d.i. in de natuurwetenschappen, in één beeldende formule samen te vatten, vergelijkt Bergson, elders in *L'Evolution créatrice*, het mechanistische wereldbeeld met een film, die de vloeiende en wordende realiteit in 'phrases' knipt, tengevolge waarvan een serie momentopnamen tot stand komt, discontinu in wezen, en waarvan de continuïteit, bij het afrollen van de film slechts schijnbaar is. De aldus opgewekte beweging heeft niets meer met de 'durée' te

maken, omdat zij naar believen alle mogelijke snelheden kan vertonen, naarmate men de film sneller of langzamer laat draaien; hier duikt dus tevens het verschil op tussen de ‘durée’, die concreet is en door het subject zelf in al zijn bijzonderheden moet worden ervaren, en het abstracte, algemeen-geldige tijdsbegrip der natuurwetenschap, dat niet werkelijk bestaat, maar slechts ‘gedacht’ wordt, bij wijze van nuttige fictie. Andere vergelijking: van tevoren kunnen wij vaststellen dat suiker in water oplossen zal, maar in concreto moeten we toch maar afwachten tot het gebeurt, en de suiker neemt daarvoor haar ‘eigen tijd’, die voor elk bijzonder geval wisselt, en niet van tevoren is te berekenen.

Maar vanwaar dan toch die behoefte van het verstand om alles te fixeren, in gelijke onderdelen te splitsen (vgl. de atomen), en het natuurlijk worden tot mechanische *herhalingen* terug te brengen? Volgens Bergson, en hierin drukt hij de voetsporen van de Amerikaanse filosoof William James, is de oorsprong van het denken te zoeken in het *handelen*: wij denken, omdat het nuttig voor ons is, uit zelfbehoud dus.<sup>1</sup> De gewoonte van de denkende mens, de ‘homo sapiens’, welke naam Bergson liever door die van ‘homo faber’ vervangen zou zien, om de wereld in begrippen te fixeren is te herleiden tot de noodzakelijkheid om voorwerpen in de ruimte, die wij willen grijpen, stil te laten staan. Een werkelijkheid, die zich in voortdurende verandering bevindt, die steeds nieuw is, en daarbij één en ondeelbaar, als het water van een rivier, geeft geen vat op zich. Behalve tot dit fixeren van een mogelijk doel leent de ruimte zich tot de berekenbare beweging van de werktuigen, waarvan de mens zich heeft leren bedienen; en ten slotte is deze ruimtelijke conceptie van het bestaan dan nog geheel aangepast aan de taal en aan de logica, die op vaststaande betekenissen resp. begrippen aangewezen zijn. De afzonderlijke voorwerpen komen overeen met afzonderlijke woorden; maar in werkelijkheid is deze afzondering, deze deelbaarheid van de wereld, slechts schijn, en wanneer de aldus verkregen elementen opnieuw gesynthetiseerd worden, geschiedt dit met behulp van een formeel schema ten dienste

1 Het denken is dus wel degelijk een levensfunctie, en uit hoofde daarvan wellicht niet zo verschrikkelijk kunstmatig als Bergson soms doet voorkomen.

van mogelijke handelingen, een leeg, kunstmatig ‘cadre’, - maar ‘tous les cadres craquent’, zoals Bergson zich al weer zo plastisch uitdrukt. In laatste instantie is de behoefte aan deelbaarheid en verstarring, de behoefte aan een ‘logique des solides’, terug te brengen tot de eisen van ons Ik, dat zichzelf immers steeds gelijkblijft, - maar ook dit laatste is volgens Bergson een fictie, want het constante Ik is niet veel meer dan een draad om de parelen aan te rijgen; en op de parelen komt het aan, niet op de draad. Misschien is deze beeldspraak wat minder gelukkig gekozen, omdat men evengoed zou kunnen volhouden, dat het op het parelsnoer in zijn geheel aankomt; terwijl bovendien de parelen, als afzonderlijke objecten, weinig geschikt lijken als symbool van het vloeiende, continuele...

In een wereld, die onophoudelijk verandert, worden, zoals wij zagen, slechts aan de zuivere, niet door verstandelijke overwegingen vertroebelde intuïtie kansen geboden om deze veranderingen van nabij te volgen; maar welke is nu de verhouding tussen intuïtie en intellect? Anders dan in de daaraan voorafgaande werken, - *Essai sur les données immédiates de la conscience en Matière et Mémoire*, - heeft Bergson in *L'Evolution créatrice* een antwoord op deze vraag gevonden, dat lang niet van zulk een ingekankerde vijandschap tegen het denken blijkt geeft als men van een ‘anti-intellectualist’ zou mogen verwachten. In zekere zin beleven we hier zelfs de rehabilitatie van het intellect, hetgeen dan, terloops gezegd, ongetwijfeld een der uitgangspunten heeft geleverd voor Bergson's latere ontwikkeling, die hem in de nabijheid van het neo-thomisme heeft gebracht. In zoverre reeds zijn de opvattingen over het intellect gewijzigd, dat dit nu niet meer op de dingen gericht is, maar op de relaties tussen die dingen, waarmee Bergson dan tevens tegemoet komt aan de onbarmhartige kritiek van de neo-Kantiaanse filosoof Paul Natorp op zijn vorige werken (in *Allgemeine Psychologie*, elfde hoofdstuk). Op de afzonderlijke concrete dingen is veeleer het *instinct* gericht, zoals dit bij de insecten tot zulk een verbluffende ontwikkeling is gekomen, maar dat bij de mens rudimentair gebleven is. Laat dit instinct groeien, zo roept Bergson ons toe, bried het uit, veredel het, en de intuïtie ontstaat: het orgaan niet zozeer meer voor de dingen afzonderlijk als voor het

spontane stromen der dingen, d.w.z. voor de werkelijkheid, zoals zij is, en die door de intuïtie onmiddellijk, van binnen uit, wordt ervaren. Wanneer ik nu vermeld, dat deze ontwikkeling volgens Bergson toch weer niet denkbaar is zonder de bijstand van het intellect, - d.w.z. het belangeloos geworden, niet meer uitsluitend aan het handelen gebonden intellect, - dan ziet men voor welk een ingewikkelde figuur wij hier komen te staan! Op andere plaatsen weer vergelijkt hij het intellect met de kern in een vaag lichtende nevelvlek, - deze nevelvlek is dan de intuïtie, of ook wel het instinct. Waarschijnlijk moet men zich hun onderlinge verhouding zo voorstellen, dat het instinct als het ware de buitenste rand van de nevelvlek vormt, die zich dan meer naar de kern toe tot intuïtieverheldert; maar ook andere opvattingen zijn mogelijk, en al te streng voor zulk een semi-literair beeld moet men natuurlijk niet zijn. Algemeen wordt aangenomen, dat de verhouding tussen ziel en materie, zoals die door Bergson wordt opgevat, aanvankelijk, in het *Essai*, een dualistische was, om zich dan geleidelijk aan naar het monisme toe te bewegen. Globaal genomen is dit juist; maar een vergelijking met het psychomonisme van Heymans, of het monisme van Riehl, wijst toch wel uit hoezeer hij, ook in *L'Evolution créatrice*, in wezen dualist gebleven is. Ziel en materie worden bij hem niet tot één principe herleid, - hetgeen ook weinig stroken zou met zijn afkeer van alle abstractie, - maar zij worden allengs vloeiender aan elkaar aangepast; de overgangen tussen beide gebieden worden nagespeurd, er wordt een geleidelijke scala van tussentrappen opgesteld, zodat zich enige oppervlakkige gelijkenis gaat voordoen met de systematiek van een Plotinus of een Leibniz, ook bij William James trouwens treft men iets dergelijks aan, - met dit verschil echter, dat bij die andere filosofen toch eerder sprake is van een trapvormig begripssysteem, terwijl Bergson een meer dynamische of biologische overgang op het oog heeft. Ten einde zijn theorie tegen het vulgaire dualisme af te bakenen bedient hij zich in *Matière et Mémoire* van een beeldspraak ontleend aan het spoorwezen: in het vulgaire dualisme snijden ziel en materie, als rails opgevat, elkaar rechthoekig, d.w.z. zij blijven geheel vreemd aan elkaar, en treden alleen maar 'even' met elkaar in contact, - in Bergson's theorie

verenigen zij zich met een bocht. Er heeft dus reizigersvervoer plaats tussen de ziel, of het 'plan du rêve,' en de materie, of het 'plan de l'action,' en al naar gelang de trein van het eerste naar het laatste buigt, nemen ruimtelijkheid en splitsbaarheid, mathematische bepaalbaarheid en homogeniteit toe, verandert de 'durée' in de abstracte tijd der fysica en, dit is een belangrijk punt, neemt de psychische spanning, de 'tension intérieure', af, - de 'tension' wordt tot 'extension', d.w.z. uitgebreidheid, ruimtelijkheid: een woordspel, dat hier al weer bijzonder beeldend werkt. Met spanning moet men in dit verband vooral niet het begrip inspanning verwarren. Het is duidelijk, dat een 'droom' minder inspanning kost dan de oplossing van een mathematisch vraagstuk; maar wat Bergson hier met 'tension' bedoelt, heeft meer betrekking op de volheid, de rijkdom, de onmiddellijke trefkracht van het psychische; de samenvatting door het geheugen, tengevolge waarvan in de 'durée' heden en verleden schijnen samen te vallen; de innerlijke doordringing van alle elementen; en ook de innerlijke vrijheid, - kortom, de psychische 'integratie', welk begrip, dit tussen haakjes, bij Bergson allerm minst gelijk te stellen is met het begrip 'synthese'. De synthese is van verstandelijke aard, de integratie doet een beroep op de intuïtie.

In *L'Evolution créatrice* is dan de spoorwegmetafoor van het toneel verdwenen, om plaats te maken voor een van de meest grootse concepties, die deze filosoof op zijn naam heeft staan. De beide principes blijven gehandhaafd; maar meer onder de vorm van twee tegengesteld gerichte en gelijktijdige *bewegingen*, dan van twee vaste punten, waartussen beweging, hoe glooiend dan ook verlopend, mogelijk is. Bergson spreekt hier van een 'omkering', of een 'onderbreking', een 'interruption'. Het 'élan vital', d.w.z. de stroom der spontane creatie, in volmaakte vrijheid voortvloeiend en zich in een veelheid van organismen ontplooiend, stuit op een of andere hinderpaal, *keert zich om*, ontspant zich, splitst zich, valt uiteen in zijn bestanddelen, - Bergson spreekt zelfs van een 'explosion', - en blijkt dan enerzijds de dode, anorganische materie geworden te zijn, die niet meer spontaan stroomt, ongrijpbaar en steeds in verandering, maar die zich nog maar mechanisch herhaalt, - anderzijds, in de mens zelf,

de analyserende, onderscheidende, identificerende, verstandelijke werkzaamheid. Materie en verstand zijn dus op elkaar betrokken, omdat zij op dezelfde wijze tot stand zijn gekomen. Grootsoemde ik deze conceptie; maar tevens is zij niet vrij te pleiten van een zeker mysticisme. De 'interruption' is een prachtig beeld, en men verkeert in ademloze spanning, wanneer men de desbetreffende passages leest; maar wat *is* die 'interruption' eigenlijk, waar vindt men haar, in de werkelijkheid? De metafoor schijnt hier dezelfde rol te vervullen als waarvan Bergson op andere plaatsen de ruimte in de *Transzendente Ästhetik* van Kant beticht: de rol van een deus ex machina. Men denkt even aan de zondeval ... Wij verwonderen ons dan ook niet meer, dat hij zich met name in zijn uiteenzettingen over de materie, in allerlei tegenstrijdigheden verstrikt. Op zijn minst genomen is het onduidelijk, dat de materie dan weer de weerstand oplevert, waarop het 'élan vital' stuit, dan weer het resultaat is van die botsing. Ook tussen een dode materie, die precies is wat zij schijnt, en een materie, die levendiger, vloeiender, veranderlijker is dan wij haar ons voorstellen, schommelen zijn inzichten. Zou het dus zo kunnen zijn, dat hier toch eerder de begaafde literator aan het woord is dan de grote denker?

Wanneer men bedenkt, dat tot de denkers niet alleen een Aristoteles, een Descartes, een Kant, een Heymans, een Natorp of een Rickert gerekend worden, maar ook een Plato, een Schopenhauer, een Nietzsche, dan zal men ertoe overhellen de vraag ontkennend te beantwoorden. Vooral bij de grote metafysici, die een in laatste instantie dichterlijke visie van het bestaan in woorden en begrippen trachten... uit te beelden, worden dergelijke tegenstrijdigheden herhaaldelijk aangetroffen, zonder dat men er een gewoonte van maakt dit tegen hun systemen uit te spelen. Dat in dit kleine opstel het literaire beeld als uitgangspunt is gekozen, betekent intussen allerm minst, dat Bergson alléén maar zou kunnen beelden, en in het logische bewijzen, dat hij theoretisch versmaadt, in de praktijk dan ook een stumper zou zijn. Zo weinig is dit laatste het geval, dat men hem van verschillende zijden (Natorp, Victor Delbos, e.a.) reeds heeft voorgerekend, dat hij zijn postulaat van de alleenzalmakende in-

tuïtie door zijn eigen werk te schande heeft gemaakt! Ditzelfde geldt trouwens voor zulk een scherpzinnig denker als Ludwig Klages: hoe kan, hoe dūft men de waarde van het intellect betwijfelen, als men zelf, boeken lang, niet anders doet dan redeneren, bewijzen, analyseren, abstraheren, veralgemenen?! Dat Bergson zelf deze moeilijkheid toegegeven heeft, verandert niets aan de zaak.

Het valt intussen niet te ontkennen, dat er ook naar de gebruikelijke criteria der wetenschappelijke bewijsvoering wel een en ander op zijn betoogtrant aan te merken is. Zijn bewijzen zijn briljant, maar veelal oppervlakkig, hetgeen natuurlijk de waarde van zijn inzichten niet aantast, maar dat hier toch niet onvermeld mag blijven. Als voorbeeld noem ik de adstructie van een stelling in *Matière et Mémoire*. Materialisme en spiritualisme zouden volgens Bergson eigenlijk hetzelfde zijn, want volgens het eerste brengt de materie óók psychische processen voort; volgens het tweede is de materie een onbekend, geheimzinnig iets, dat dus ook wel ... psychische processen zou kunnen voortbrengen. Als filosofisch grapje, of als schoolvoorbeeld voor studenten om de fouten uit te halen is dit argument bijzonder geslaagd; maar de serieuze denker heeft er geen vrede mee, en voelt zich genoopt erop te wijzen, in de eerste plaats, dat 'zou kunnen voortbrengen' nog niet inhoudt, dat het voortbrengen ook werkelijk geschiedt, en in de tweede plaats, dat de spiritualist niet beweert, dat de materie een onbekend geheimzinnig iets is, doch alleen, dat de materie zijn voorstelling is, - het geheimzinnige iets is hier hoogstens het 'Ding an sich' achter de voorstellingen, maar dat is allerminst gelijk te stellen met de materie, zoals het materialisme die kent, of meent te kennen.<sup>1</sup>

1 Ingewikkelder worden de sofismen nog - het woord is niet te sterk - in Bergson's bestrijding van het psycho-fysisch parallelisme. Bergson zegt ongeveer het volgende: voor de idealist zijn de hersenen slechts een deel der gezamenlijke voorstellingen, en het is dwaasheid te beweren, dat een deel het geheel kan bevatten; voor de idealist daarentegen zijn de dingen en de hersenen even werkelijk en in even sterke mate het substraat van onze voorstellingen, derhalve is het dwaasheid aan te nemen, dat de hersenen het voorrecht hebben het substraat van *iedere* voorstelling te zijn. - Hierin laten zich de volgende onjuistheden aanwijzen. 1°. Het is onjuist om bij een discussie over het parallelisme alleen een idealist en een realist te laten optreden, en niet tevens een... parallelist, d.w.z. iemand die het psycho-fysisch parallelisme aanhangt. 2°. Het is ontoelaatbaar te beweren, dat een deel het geheel niet bevatten kan, als men in zijn eigen filosofie niets anders doet dan de 'integratie', de wederzijdse doordringing van alle elementen, propageren. 3°. Dat de 'dingen en de hersenen in even sterke mate het substraat van onze voorstellingen zijn' is een dwaasheid, wanneer men er niet aan toevoegt, dat zij het *op zeer verschillende wijze* zijn. De dingen zijn het substraat van onze voorstellingen, omdat zij voorgesteld worden, de hersenen omdat zij *zelf* voorstellen. (Voor een betere bestrijding van het parallelisme zie Ludwig Busse, *Geist und Körper, Leib und Seele*, b.v. pag. 176 e.v.)

Ik noemde Nietzsche. Behoort Bergson soms, evenals hij, tot het type van de 'profetische' filosoof, die voor de geestelijke ontwikkeling der mensheid van groter belang is dan voor de wetenschap in engere zin? Er is veel dat tegen deze voorstelling pleit. Bergson's systeem kan men het best aanduiden als een combinatie van kritische metafysica en bespiegelende biologie; daarbij zijn de voordracht, de bouw van zijn boeken, zijn argumenten, zuiver die van een man der wetenschap, niet van een moralist, een geestelijk vernieuwer. Maar dit heeft alleen betrekking op de vorm. Wat Bergson's ideeën, vooral zijn ideeën omtrent de intuïtie, betreft, moet een zekere profetische, zo men wil pedagogische werking lang niet uitgesloten worden geacht. Dat sinds de Renaissance al te veel, en in verontrustend stijgende mate, de nadruk is gelegd op het intellect, onder verwaarlozing van de overige geestesfuncties, die veelal als 'lager' werden afgedaan, daarover is men het nu langzamerhand wel eens; en wanneer er dan iemand opstaat die tegenover het twijfelachtig geworden idool een gelijkwaardige tegenstander plaatst, - i.c. de intuïtie, - dan heeft men daarvan het belang te erkennen. Het is in het geheel niet onmogelijk, dat de mensheid nog een ontwikkeling wacht, waarin de intuïtie zich tot ongekende hoogten ontplooien zal, - waarbij ik nu denk aan de gegevens der parapsychologie. In dat geval zou Bergson een der grote baanbrekers zijn geweest, - een theoretisch baanbreker althans: iemand die de heerschappij der intuïtie heeft voorbereid met de middelen van het verstand. Op de filosofie heeft zijn invloed alleen maar destructief gewerkt, helaas. Want de liefdevolle aandacht voor het concrete detail, voor het 'bijzondere', mag dan alle andere levensgebieden ten goede komen, - en niet in de laatste plaats

de kunst! - de filosofie, die zich in haar streven naar algemene wetmatigheden, naar abstractie en synthese, in zekere zin tégen het leven richt, lijdt er slechts schade bij, zij het misschien ook niet op de lange duur. Vandaar dat de filosofen wraak hebben genomen en Bergson een 'literator' noemen...

*1941*

## Francis Jammes en zijn kwatrijnen

Van de drie levende Franse dichters, die op dit ogenblik waarschijnlijk de ‘grootste’ genoemd moeten worden, Valéry, Fargue en Jammes, heeft de laatste zeker het meest geprofiteerd van de eigenschap der menigte, die overigens allerm minst behoeft te ontbreken in de hogere regionen der kritiek, om bij het uitreiken van haar lauwerkransen meer te letten op betrouwbare gelijkmatigheid dan op originaliteit. Dat iemand *bovendien* oorspronkelijk is, hoeft nog geen doodzonde te betekenen, als hij maar in de eerste plaats voldoet aan de eis, na éénmaal a gezegd te hebben steeds a te zeggen en vooral niet het hele alfabet af te werken, in een grillige en wisselende evolutie. Vanaf zijn eerste publikatie openbaarde Jammes niet alleen een volkomen eigen toon, nauwelijks met iets anders te verwisselen, in opvallend contrast staande bovendien tot het heersend symbolisme, maar hij is zichzelf hierin jarenlang gelijkgebleven. Gedichten van Jammes kwamen naar toon en onderwerp, meer met elkaar overeen dan van welke andere dichter ook. Dat eigenaardige ‘intimisme’, dat ‘parler distrait’, die wat ik zou willen noemen *omzichtige naïveteit* (juist iets te omzichtig om zich niet als esthetische schijn-

primitiviteit te onthullen), die losse makelij van zijn verzen, de enjambementen en assonanties; dat bekoorlijke wereldje ten slotte, dat deze Zuid-Franse Nimrod voor ons heeft opgeroepen: elegisch, arcadisch en ouderwets, - al deze kenmerken waren het, die zowel de originaliteit van zijn talent, als door de bestendigheid waarmee ze optraden, de betrouwbaarheid ervan waarborgden. Men zou zich in Jammes niet licht vergissen, zoals in Valéry, die op slag beroemd werd lijnrecht tegen het bovengenoemde massa-instinct in, - door een overrompeling, als het ware. En toch hield Jammes een verrassing in petto, die maar weinig achterstaat bij die van *La Jeune Parque*, al werd zij dan ook niet voorafgegaan door een hiaat van twintig jaar zwijgen. Deze verrassing is zijn verzameling kwatrijnen, in vier *Livres des Quatrains* uitgegeven, waarvan het karakter zozeer afwijkt van wat men van hem gewend was, die daarenboven, zuiver poëtisch, een dusdanige stap voorwaarts betekent in zijn oeuvre, dat we Jammes mogen rekenen tot de gevarieerdste en daardoor boeiendste figuren der Franse poëzie, en allermint tot hen, die zich zelf herhalen tot er de dood op volgt. Ongetwijfeld is zijn opvallende evolutie naar de strengere, 'klassiekere' vorm dier kwatrijnen voorbereid in *Les Georgiques Chrétiennes*; in *Clairières dans le Ciel* vindt men reeds een kwatrijn, dat onder die andere niet misstaan zou, en in zijn eerste bundel schijnt b.v. het geserreerde *Les petites Colombes* verwant aan dit latere werk. Maar zo zou men ook in het *Album des vers anciens* van Valéry wel anticipaties kunnen ontdekken op *Charmes*. Hoofdzaak blijft, dat we in deze kwatrijnbundels van Jammes haast zonder uitzondering poëzie aantreffen, die iets geheel nieuws betekent ten opzichte van de meerderheid zijner vroegere verzen, nieuw door de grotere concentratie, de sterkere plasticiteit, en, zonder dat er sprake is van een Valéryaans 'intellectualisme' door een veel rijkere gedachteninhoud.

Iemand op later leeftijd van beroep, kunstrichting, schrijfwijze te zien veranderen, is steeds merkwaardig. Ik denk nu niet aan die ontroerende oude heren, die op hun 60ste jaar, na zich op Sumatra rijk geplant te hebben, in de medicijnen gaan studeren, omdat ze, als jongen dokter wilden worden; ik denk aan figuren als Van Gogh, Proust, Dèr Mouw, en ook weer

Valéry, aan hen, die zich na hun 30ste of 40ste jaar sprongsgewijze openbaren of diepgaand wijzigen. Het spreekt vanzelf, dat de genoemde kunstenaars slechts zeer markante exponenten zijn van een algemener verschijnsel. Iedere kunstenaar, die een ontwikkelingstendens vertoont (*conditio sine qua non* voor het kunstenaarschap!) kan die blijven vertonen lang nadat de z.g. gevestigde leeftijd bereikt is. Men spreekt zelfs van een ‘ouderdomsstijl’, bij Rembrandt, Beethoven, Mahler, - een stijl, die zich niet enkel gradueel, maar ook *soortelijk* van de daaraan voorafgaande zou onderscheiden. Het enige verschil met die andere kunstenaars, - waartoe we, krachtens zijn kwatrijnen, Jammes mogen rekenen, - is, dat hier die evolutie geleidelijker verloopt dan dáár, een verschilpunt, dat natuurlijk maar een zeer relatieve waarde bezit: men denke zich de 20 jaren zwijgen van Valéry slechts gevuld met poëtische produktie, om een volmaakt continuele ontwikkelingsgang voor zich te zien, zoals bij Goethe of Stefan George. Ons interesseert dus niet die plotselinge sprong, - ons interesseert datgeen wat met die sprong (of ook in een geleidelijke rijping) bereikt wordt: de kwaliteit van de ouderdomsstijl, de typische kenmerken van wat een kunstenaar op die leeftijd te geven heeft.

Nu lijdt het geen twijfel, of het karakteristicum van die ouderdomsstijl (subs. stijl van de rijpere leeftijd) moet gezocht worden in een grotere *concentratie*. Dit geldt voor de afzonderlijke kunstenaar, dit geldt voor gehele culturen: vergelijk de brede Homerische epiek met de gedrongen, epigrammatische trant der latere Romeinen; vergelijk Maerlant of Deschamps met Mallarmé! Deze concentratie kan een verrijking betekenen, een potentiëring, een samenvatting tot het essentiële, zij kan leiden tot het vinden van de definitief eigen vorm. Doch dan moet de bejaarde kunstenaar ook over voldoende elasticiteit beschikken, voldoende ‘jong’ (in andere zin) gebleven zijn, om inderdaad nog te *kunnen* evolueren. Dit is de betekenis van de eeuwige ‘puber’ in de kunstenaar, waarop Ter Braak in zijn *Démasqué der Schoonheid* terecht wees, de ‘puberteit’ in overdrachtelijke zin, die, aan geen leeftijd gebonden (vgl. Goethe, die zich na zijn 70ste jaar zelf nog ‘puberesk’ wist te *gedragen!*), met de fysiologische puberteit toch minstens het element der zelfvernieu-

wing gemeen heeft! Deoorzaak van het optreden dier concentratie zal wel gezocht moeten worden in een behoefte om de opgezamelde ervaringsstof samen te vatten, daar waar het leven weinig nieuwe ervaringen meer biedt. De oude gegevens worden in een nieuwe samenhang gebracht. Het hangt natuurlijk geheel van de vermogens van de kunstenaar af in hoeverre dit slagen zal. Juist doordat het de *oude* gegevens zijn waarmee hij worstelt, dreigt het gevaar van zelfherhaling. En slechts in zeer zeldzame gevallen wordt de materie zo intensief omgewerkt, dat het de schijn krijgt, of we niet alleen forméél met iets nieuws te doen hebben, maar of de kunstenaar zich in zijn gehele beléven ‘verjongd’ heeft, daar waar hij enkel aan het proces der ‘veroudering’ een nieuwe mogelijkheid tot perfectie ontwoekerde. De resultaten hiervan treffen we b.v. in de laatste kwartetten en bagatellen van Beethoven, in het eerste deel van Mahler's 9de symfonie, in de latere produktie van Stravinsky. Al deze werken hebben gemeen: hun concentratie; de vormen werden straffer, kleiner en intiemer vaak, de middelen vereenvoudigen zich, het overvloedige viel weg, soms tot in het ascetische en abstracte toe, de expressie treft dieper, het is een kunst der intensiteit meer dan een van expansie, en haar overredingskracht zal dan ook de enkeling bereiken eerder dan de massa.

Dat ik voor dit typische proces uitsluitend musici als voorbeelden noemde, heeft zijn goede grond. In de poëzie namelijk ontmoeten we het veel zeldzamer, kan het dus ook niet ‘typisch’ zijn in de zin van ‘vaak voorkomend’. We mogen alleen zeggen: *indien* een dichter op latere leeftijd tot een hoger niveau evolueert, maakt hij doorgaans gebruik van het middel der concentratie; in zoverre is de concentratie ‘typisch’. Maar men draaie dit niet om door te beweren: iedere oudere dichter levert geconcentreerder werk, dus noodzakelijk iets waardevols! Het is moeilijk deze verhoudingen precies na te gaan, maar ik geloof toch wel te mogen vaststellen, dat na een zekere leeftijd de stijgende lijn in een dichterlijke produktie uitzondering is, een min of meer plotselinge val daarentegen regel, en dit in flagrante tegenstelling tot de andere kunsten. Op de psychologische en esthetische oorzaken van dit verschijnsel kan ik hier niet ingaan. Degenen die aan het regelmatig voorkomen ervan twijfelen, wijs ik op

enkele feiten: dat talloze mensen in hun jeugd dichten, die later tot de burgerlijkste nuchterheid afkoelen; dat vooral lyrische dichters hun beste werk meestal voor hun 25ste of 30ste jaar leveren (in Holland bestaan hiervan voorbeelden te over); dat niet weinig dichters onder wie zeer veelbelovende, na die leeftijd òf geheel met de beoefening der literatuur ophouden, òf proza gaan schrijven. Dat een dichter zich op zijn aanvankelijk peil handhaaft, zij het ook met grote periodieke schoomelingen, komt reeds zelden genoeg voor (Goethe, bij ons Verwey). Maar dat een poëtische produktie pas na het 40ste jaar begint of haar hoogtepunt bereikt, gaat tegen alle wetten en regels in. Bij dichters, die na die kritieke leeftijd hun kunst nog trouw blijven, ziet men meestal een innerlijke verzwakking van het produktievermogen optreden, met behoud of zelfs verontrustende toename van een technische vaardigheid (die in de poëzie al weer niet zo moeilijk te veroveren is: een geheel arsenaal van overgeleverde vormen staat gereed om de innerlijke voosheid der routiniers tegemoet te komen), waardoor het ontbreken van wat men gewoonlijk ‘inspiratie’ noemt gemaskeerd wordt. Het kan nog zeer indrukwekkend zijn wat zij schrijven, zoals ook een fossiel geraamte indrukwekkend en monumentaal is, ja, men zou de paradox kunnen wagen, dat alleen die dichters latere generaties *regelmatig* blijven imponeren, die althans *iets* van dit fossiel in zich hebben, en op deze wijze de tand des tijds weerstaan. Deze verstarden zijn het, die een officiële, academische waardering deelachtig worden. Toch zal men die andere figuren, die het nageslacht *levend* blijven voorkomen, met wie wij nog in persoonlijk contact kunnen treden, hoger stellen, al is zelfs dit wellicht een kwestie van smaak.

Het belang van concentratie (mits in de gunstige zin van ‘levende samenvatting’ opgevat), juist voor de poëzie, behoeft ik niet nader te betogen. Het vers libre kan geen andere taak hebben dan het teweegbrengen ener noodzakelijke ontspanning, of het opwoelen van nieuwe krachten. De disciplinerende invloed van de gebonden vorm op de kunstenaar zelf is reeds enorm. Om dit in te zien, stelle men een dichter als Jammes tegenover Rilke, die nadat hij, althans in zijn elegieën, de strenge vorm verlaten had, niets meer schreef dat ook maar bij benadering vergeleken

kan worden met de sublieme *Neue Gedichte*. Ik weet wel, dat twee van zulke gevallen niets 'bewijzen', maar dit paar is toch al bijzonder kenschetsend. Hieraan wil ik nog toevoegen, dat de concentratie het meest vrucht schijnt te dragen, indien ze niet te vroeg optreedt. Zij is, inderdaad, een functie van de rijpere leeftijd, de jeugdige mens zal zij licht remmen. Hoe langer een kunstenaar het kristalliseringsproces uitstelt, des te meer gelegenheid heeft hij gehad om alle krachten te verzamelen en op één doel te richten. Ook in dit opzicht is de figuur van Jammes (naast die van Valéry) van schier pedagogische waarde.

De uitdrukking 'geconcentreerd gedicht' kan twee geheel verschillende dingen betekenen, al naar gelang zij op de *vorm* doelt of op de *omvang*. Scherpe grenzen zijn hier niet te trekken, maar in het algemeen mag men zeggen, dat Valéry vooral 'concentreert' in de eerste betekenis. Jammes, - in zijn kwatrijnen, - in de tweede. *La Jeune Parque*, meer dan 500 regels tellend, is 'geconcentreerder' (= straffer, vormvaster, synthetischer, logischer opgebouwd) dan een 10- of 20-regelig gedicht uit Jammes' eerste periode. Ook Valéry schreef echter korte verzen, in dubbele zin 'geconcentreerd' dus. Jammes schijnt mij tot *lange* 'geconcentreerde' gedichten niet in staat te zijn; zijn evolutie juist naar een miniatuurvorm als het kwatrijn is geen toeval, maar berust op een innerlijke noodzakelijkheid. De vormbeheersing bereikt hij op het kleinste bestek: door samentrekking, of condensatie, niet geheel ongelijk aan de kernvorming in een nevelvlek. Voor een groot 'geconcentreerd' gedicht (of zelfs reeds voor een strengere vorm als het sonnet) mist hij waarschijnlijk de spankracht. In zoverre blijft hij aan zijn eigen verleden gebonden: zijn 'intimisme' blijkt nog uit de prosodische voorkeur. Maar overigens: welk een breuk met dit verleden! Jan van Nijlen schreef over Jammes' 'overwicht van het gevoel op verbeelding en geest', - een kwalificatie, die grosso modo op zijn toentertijd gepubliceerd werk van toepassing was, doch die ten opzichte van de kwatrijnen de grootst mogelijke onjuistheid zou inhouden! Want hierin ontmoeten we een volkomen harmonisch evenwicht tussen gevoel en verstand, beelding en rede; het kwatrijn wordt in zijn hand tot een uiterst gevoelig instrument, dat letterlijk iedere schakering vermag weer te geven. De korte vorm begunstigt

steeds, door noodzakelijke abstractie, het epigrammatische uitdrukken ener *gedachte*: analogisch of symbolisch vaak. Maar deze latere poëzie van Jammes is nooit té abstract. Tegelijk met de belangrijkheid van de ideële inhoud is ook zijn plastisch vermogen gestegen: het concrete blijft uitgangspunt; van de beelden uit tast hij naar de gedachte, niet omgekeerd. Bleef zijn vroegere plastiek wat vaag, herhaalden zijn motieven zich wat te veelvuldig, deze kwatrijnen vertegenwoordigen ieder voor zich een afgeronde, en telkens geheel nieuwe wereld, kleurig visueel en tegelijk uiterst scherp weergegeven, met een enkele toets, sober en overtuigend. In bonte afwisseling trekken de meest verschillende taferelen voorbij: landschappen, dorpen en steden en het leven daarin; beelden uit het verleden, die gehele bladzijden van vroegere bundels resumeren; jeugdherinneringen; psychologische notities; impressies van dieren en bloemen, veelal zonder de lyrisch-sentimente bijtoon van vroeger; een antieke vaasbeschildering, een Japanse prent. Jammes weet hier, beurtelings of tegelijkertijd, zakelijk en ontroerend te zijn, geestig en elegisch, diepzinnig en verrassend, filosoof en miniatuurschilder. In tegenstelling tot de wat wijdlopige, ijle en vormloze verzen uit zijn eerste periode, die met de wind aanwoeien en geen einde en geen begin schenen te kennen (tekenend is, dat ze meestal geen titel droegen), vinden we in de kwatrijnen een uiterste concisie, een weergaloze trefzekerheid in het opsporen van het essentiële en het typische, en dat in een stijl, en met een verstechiek, die bij alle strenge geslotenheid toch steeds spontaan en natuurlijk aandoet.

### ***Le linceul***

*Neige, l'enfant ne sourit pas qui te regarde  
Pour la première fois silencieuse choir,  
Et même pour celui qui sur terre s'attarde  
Tu demeures l'énigme où tout s'inscrit en noir.*

Hoeveel motieven zijn in deze bondige vier regels niet verenigd, hoeveel draden komen er niet samen in dit ene knooppunt! Ik wijs hier voornamelijk op de psychologische tegenstelling tussen de vage, onformuleerbare beklemdheid van het kind, dat voor

het eerst sneeuw ziet vallen, en de pijnlijke levenswijsheid, die het witte dek voor de grijsaard belichaamt: als raadsel door zijn onbeschrevenheid, als doodskleed door de contrasterende zwarte letters, die zich aan de verbeelding opdringen. Daarnaast lopen associaties naar zwarte dooiplekken, die het reine kleed komen bezoedelen: naast uiterste onwetendheid omtrent de grote levensraadsels, en droefenis, zijn ook bederf en verval het deel van de oude dag, schijnt dit gedicht te willen zeggen. Er aan verwant is het volgende:

### ***Pénitente***

*L'Automne est comme un coup de lance répandu,  
La saison où la terre expose ses blessures  
Sous les déchirements de sa robe de bure  
Afin de retrouver le ciel qu'elle a perdu.*

De volgende twee slaan geheel andere snaren aan: fijne ironie, waarbij iedere commentaar te veel zou worden:

### ***La charmante répartition***

*Quand on disait au plus grand poète de Chine,  
Sa robe était de soie avec ses roses fines,  
Qu'un critique trouvait ses vers défectueux,  
Il menaçait du doigt son petit chien frileux.*

### ***Le misogyne***

*Un Japonais a peint avec art un village  
Où serpente un ruisseau que traversent cent ponts  
Pour que, sur chacun d'eux, sans cervelle et sans âge,  
La femme se promène et change de jupon.*

In sommige kwatrijnen worden oude motieven verwerkt:

### ***Aux blondes de Louis - Philippe***

*Quand vos pères avaient de la rente française,  
Ils ouvraient des melons dans la salle à manger  
Qui mêlaient leur parfum à celui de la fraise.  
Comme un repentir d'or à votre fard léger.*

Maar er is een nieuwe toon bijgekomen, fantastisch, schril, bizar soms, en raadselachtig:

### ***Villes d'Eaux***

*Cigale de l'enfance à ces arbres posées:  
Le clair de lune avec le bleu de la rosée  
Régnait sur cette place où ton fifre excité  
Par l'orchestre charmaient les morts d'un autre été.*

### ***Le bechage***

*Au milieu du jardin on voit les artichauts  
Jaillir et retomber en forme de jets d'eau  
Et l'on entend le fer d'une pelle qui grince  
Comme une vieille fille enterrée en province.*

Geraffineerde beschrijvingen van dieren en bloemen volgen:

### ***La bergeronette***

*A pas précipités elle court; net, s'arrête,  
Faisant aller sa queue ainsi qu'un balancier  
Dont elle s'équilibre, et quelque temps volette,  
Puis pose et multiplie à nouveau ses pieds.*

### ***Le diable au couvent***

*La capucine a cinq pétales, deux en haut  
Formant un chaperon, sous une longue corne,  
Et les autres barbus, d'où le vin coule à flots:  
La tête d'un satyre ivre après d'une borne.*

Ongedwongen wordt het natuurfenomeen verlengd tot een levensles,

### ***Le pardon de l'injure***

*Lis si beau dont la robe est d'une pure cire,  
Un insecte s'acharne à te donner la mort;  
Mais tel que le poète en secouant sa lyre  
Ton coeur sur l'ennemi sème une poudre d'or.*

of in parallel gebracht met een ander concreet gebeuren:

### ***Les infantes***

*Avec un chant de deuil sortant de son palais  
Le vent du sud revêt de manteaux violets,  
Dont l'ombre fait des plis, les petites montagnes  
Qui courent entre le Pays basque et l'Espagne.*

Merkwaardig genoeg legt alleen de titel rekenschap af van de gesymboliseerde parallelreeks; aanvankelijk lijkt dit kwatrijn een landschapsbeschrijving zonder meer, - maar dan ineens doet de titel als een schijnwerper 's dichters bedoeling oplichten: het zijn de Spaanse infantes, die hier zinnebeeldig voorgesteld worden, als het ware vermomd in het landschap, - en door deze terughouding in het beschrijven dier historische figuren gevoelen wij beter de kloosterachtige sfeer waarin zij leefden dan door welk ander middel ook.

Dan ontmoeten we weer versregels vol demonisch élan, van een bijna Nervaliaanse grilligheid:

### ***La fièvre de la midinette***

*Chantons la chanson de Montrouge,  
Vous savez, avec la fleur rouge  
Du peuple et puis la bleue et puis  
L'eau trop fraîche du mauvais puits.*

Van de 'psychologische' kwatrijnen geef ik de twee volgende voorbeelden:

### ***Marine intérieure***

*De mon lit, je crois voir en moi-même, écoutant  
Les coups d'aile précipités de la bourrasque,  
Les mouettes blanchir le littoral des basques,  
Et, quand elle se tait, les voiles retombant.*

### ***Image des voluptés futures***

*La vie était pour moi comme une porte ouverte  
Par où l'on pouvait voir les princes du plaisir:  
Ces gamins qui nu-pieds dans l'ombre aux lueurs vertes  
Faisaient fuir les poissons qu'ils cherchaient à saisir.*

Het is niet gemakkelijk het hoogtepunt van deze verzameling aan te wijzen, het ‘beste’ kwatrijn eruit. Misschien heeft dat ook weinig zin. Maar men cultiveert graag eigen voorkeur, al is het niet in de tuin der bloemlezingen. Als ik één kwatrijn van Jammes als representatief moest uitkiezen, zou het dit zijn:

### ***Crucifixion***

*Quand elle se dressait comme une rose pâle  
Sous les épines de son Fils, on ne dit pas,  
On ne dit pas assez qu'était horizontale  
Sa face pour mieux voir l'horreur de ce trépas.*

De hierin bereikte expressiviteit schijnt vooral samen te hangen met het onderdrukken van de eigenlijke primaire ontroering, het verzwijgen van die dingen waarover ieder ander zou uitweiden: de dichter oefent quasi kritiek uit op de stand van een gezicht om die ontroering beter te kunnen verbergen. Een indirecte ontroering dus, een ontroering, in het vers gebroken, zoals een stok in het water, tengevolge waarvan alle afmetingen zich wijzigen, alle onderdelen in een onverwachte verhouding tot elkaar komen te staan. Het behoeft geen betoog, dat de beknopte vorm van het kwatrijn zich voor een dergelijke verschuiving bij uitstek leent: vorm en inhoud zijn hier één, zoals zij het lang niet in alle gevallen zijn...

1934

## hedendaags Byzantisme<sup>1</sup>

### I

In overgangstijden zijn het ook doorgaans de overgangsfiguren, die de beste kansen maken. Zij zijn als sterke, glanzende pezen die, van het ene lid naar het andere lopend, zelfs nog intact blijven wanneer we reeds mogen spreken van een ‘ontwricht’ tijdsgewricht. Zelfstandig en lenig glippend volvoeren zij hun spel nabij dat bedreigde gewricht; en maar al te gemakkelijk doen zij vergeten, dat ook zij een onderdeel vormen van de spierbundels, bewegers van het geheel. Een van zulke overgangsfiguren in onze tijd is de dichter M. Nijhoff, en men kan zich over veel verbazen in zijn oeuvre, maar over niets zozeer als over de schijnbare autonomie ervan. Hier vindt men nu een auteur, bij uitstek voorbestemd tot middelaarsrol, voortdurend op de tweesprong staande, en toch het onbetwistbaarst schier van al zijn tijdgenoten in het bezit van een eigen geluid, eigen vormgeving, eigen gedachten- en gevoelswereld.

Waar men volgens alle regels een eclecticus zou mogen verwachten, openbaart zich een origineel, die weliswaar verschillende evoluties van de tijdgeest meemaakt, maar steeds op een

1 Over *Nieuwe Gedichten* van M. Nijhoff.

zekere afstand en nooit in het gevolg van de individuele vertegenwoordigers van die tijdgeest. Men telt maar op. Van Tachtig of Beweging geen spoor in zijn werk. Gorter, Leopold of Boutens: afwezig. Na-oorlogs modernisme, met name het expressionisme, is hem vreemd gebleven. Invloeden van Baudelaire, Verlaine, Laforgue, zijn hoogstens in enkele algemene motieven aantoonbaar, in zijn beginperiode, en nauwelijks in stijl en beeldvorming. Men kan even aan Rilke denken, doch in plaats van Rilke was het Hofmannsthal, die hem van de Duitsers het naast stond, en Hofmannsthal bespeurt de ingewijde alleen aan het prosodisch schema van *Christofoor en Sater*, dat aan *Die Erben* ontleend schijnt, maar dat hij ook bij Keats had kunnen vinden. Op twee of drie plaatsen een bescheiden injectie met Roland Holst; Leopold en Yeats daarentegen, die Roland Holst zelf beïnvloedden, ontmoet men nimmer. Dit alles in aanmerking genomen geloof ik niet, dat het gemakkelijk is voor een van onze andere jongere dichters een even negatieve genealogie op te stellen, zelfs niet voor Marsman, waarschijnlijk de oorspronkelijkste onder de 'Twintigers', die, toen hij begon, de Duitse expressionisten nog niet kende, maar wel Herman van den Bergh, terwijl bij deze laatste de buitenlandse voorbeelden, hoezeer ook zelfstandig verwerkt, maar al te duidelijk zijn.

Hoewel het mij verre ligt de waarde van een figuur aan literair vondelingschap af te willen meten, - bovendien: de burgerlijke stand is in dezen volmaakt onbetrouwbaar, nergens wordt zo gefantaseerd als bij het vaststellen van invloeden! - is dit negatieve resultaat juist bij iemand als Nijhoff belangwekkend genoeg om er even bij stil te staan en er een verklaring voor te zoeken. Allereerst dringt de vraag zich op, of men hier te doen heeft met een weigeren, een *afstoten* van invloeden dan wel met een tot onherkenbaar wordens toe *verwerken* ervan. Daar ik niet kan aannemen, dat Nijhoff als literaire persoonlijkheid minder afhankelijk is van het hem omringende dan, laat ik zeggen, Hendrik de Vries of Slauerhoff, concludeer ik tot het laatste, al kan ik hiervoor geen bewijs leveren. Maar het past beter bij Nijhoff's positie tussen twee tijden, bij alles ook wat wij weten over zijn produktiewijze. Men kan de paradox wagen, dat zijn originaliteit in laatste instantie berusten moet op een uiterst verfijnd en behoed-

zaam en daarom ten slotte in zijn tegendeel omslaand eclecticisme, dat invloeden niet alleen verwerkt, - dat doet iedere oorspronkelijke geest, - maar tevens *neutraliseert*, en hij vermogt ze dáárom te neutraliseren, omdat deze invloeden en verwantschappen naar hun algemene strekking zo volmaakt tegengesteld aan elkaar zijn. Als 'eclectic' is Nijhoff oorspronkelijker dan de originelen, omdat zijn resonantievermogen de grootst mogelijke spanningswijdte bezit, omdat hij meer dan enig ander midden in de antithese staat waardoor zijn tijd wordt gekenmerkt. Dit is geen kwestie van camouflage, maar van chemisch evenwicht en van geestelijke hygiëne. Dat hij wellicht bewuster schrijft, kiest en verworpt dan de meeste zijner tijdgenoten, doet daarbij weinig ter zake, want een chemische reactie verandert in wezen niet, wanneer zij in de reageerbuis verloopt, onder het geoefende oog van de onderzoeker, in plaats van in de 'vrije natuur'.

De antithese, waarin de dichter Nijhoff, al selecterend zonder een definitieve keuze te doen, invloeden verwerkend zonder beïnvloed te zijn, zijn poëtische werkzaamheden verricht, is die tussen geest en materie, abstracte geestelijkheid en concrete zakelijkheid, kunst en leven, kunsttaal en gewone taal, schone vorm en directe zelfexpressie. Dit is de antithese waarin wij allen leven, - en men kan, als men wil, in haar actuele spanningen de min of meer gewelddadige overgang herkennen van de ene cultuurvorm naar de andere, zonder daarbij de ogen te sluiten voor het 'eeuwige' dier antithese, waardoor zij in iedere nieuwe cultuur, in steeds andere vormen, wel zal blijven voortbestaan. Van het begin af aan is er in Nijhoff strijd gevoerd tussen - andere formulering - de onmiddellijke subjectiviteit en de objectieve geestelijke waarden, zowel naar de dichtelijke vorm als naar de inhoud, en bij alle onmiskenbare evoluties en verschuivingen in zijn poëzie is deze strijd alleen dáárom nooit uitgevochten en beslist, omdat hij bleef wat hij in wezen was: middelaar, balanceur, minnaar van het juiste milieu. Men heeft gezegd, dat *De Wandelaar* modernistischer was dan *Vormen*, maar dit berustte op gezichtsbedrog: men verwarde modernisme met satanisme (voor sommige mensen is er nu eenmaal niets 'moderners' dan Baudelaire) en voelde zich bekocht, toen in *Vormen*

christelijke symbolen geïntroduceerd werden. Naakter, onmiddellijker, dus ‘moderner’ gedichten dan *Memlinc* uit *Vormen* en *Het Lied der dwaze Bijen* uit *Nieuwe Gedichten* vindt men niet in *De Wandelaar*. Evenmin is er echter sprake van het omgekeerde, van een ontwikkeling naar het modernisme toe. Al zou men ook geneigd zijn de *Nieuwe Gedichten* ‘moderner’ te achten dan *Vormen*, ook dit is slechts schijn. Estheticisme en nobele allures des geestes verbórgen zich alleen maar iets onvindbaarder, de onderwerpen werden weliswaar ‘aardser’, doch tevens uitte de geest zich geraffineerder en in zekere zin, door vastere binding aan de materie, onherroepelijker. De dichter beoefende een alom geprezen eenvoud, zonder ook maar iets te verliezen van een poëtische eruditie, die van de sierlijk barokke rekvisieten geslagen was tot diep in de stijlconstructies, in welk weefwerk men nu soortgelijke arabesken bewonderen kon als vroeger de inhoud vormden van het duidelijker esthetische genrestuk. Kortom: met een tussenvorm hebben we ook daar nog te doen, waar de rijpheid van de dichter een ondubbelzinniger keuze had moeten begunstigen; en de *Nieuwe Gedichten*, in de er aan ten grondslag liggende mentaliteit ongetwijfeld aardser en ‘moderner’ dan voorafgaand werk, bezitten in de formulering nog alle voorlopigheid die de mogelijkheid van een latere terugslag openlaat. De moeilijkheid bij het beschrijven van een fenomeen, dat zozeer berust op het handhaven van gecompliceerde evenwichten, hangt voornamelijk samen met het ontbreken van een precedent. Men zou zich sterk vergissen, indien men dit dichterschap dan toch nog meende te kunnen kenschetsen als een fijnzinnig extract, een magistrale grootste gemene deler. Herleidt men de Nijhoffse formule tot haar eenvoudigste bestanddelen, dan houdt men van allerlei over, behalve de formule zelf. Niet koord en stok van de koorddanser zijn van belang, maar de wijze waarop hij zich beweegt, niet de substantie van het toegeëigende, maar de functie van het toeëigenen; want deze laatste is het die de stempel van onnavolgbaarheid op het werk drukt, zowel wat de thematiek betreft, het overgeleverde onderwerp, dat hier anders wordt *gezien*, - al moge de bril dan ook weer ontleend zijn! - als ten opzichte van de stijl, waarvan de figuraties *gezegd* worden met de toon van de essentie van

andere figuraties. Door dit uiterst ingewikkeld spel van invloeden en stromingen, die men aanvoelt zonder ze tot in bijzonderheden te kunnen vaststellen, doet Nijhoff denken aan het kind van vroeggestorven ouders van verschillende volksaard, waaraan het de herinnering heeft verloren, maar waarvan het de culturele nawerking nog steeds als een fijne, weerbarstige golfslag in het 'bloed' met zich meedraagt. Bij afwezigheid van grijpbaar individuele factoren moet de karakteristiek van zo'n kind aldra haar toevlucht nemen tot het algemeenste. De telg van een Italiaanse vader en een Engelse moeder wordt de anonieme exponent van levensstijlen, depersonaliseert zich tot tijdgeest, gaat op in school, sfeer, en analogie (Rossetti, Pre-Raffaëlieten); en ten slotte voltrekt zich in het brein van de criticus, die zich met de laatgeborene bezighoudt, nog maar de botsing tussen de meest afgelegen cultuurvormen.

Zodra men evenwel een dergelijke dichterfiguur ziet als op de grens levend van twee culturen, die hun ongelijksoortige wezenstrekken in hem verzoend hebben, - culturen, die wellicht nimmer bewust in hem leefden, culturen, die men niet ver genoeg zoeken kan zelfs, omdat men wil *weten*, dat men veralgemeent en analogiseert, en omdat men de eigen cultuur toch weer wantrouwt als te individueel, te accidenteel, - worden voor de beschrijving steunpunten geleverd, die hem verheffen van persoonlijkheid (al of niet 'origineel') tot tijdeloze, typische grondvorm, waaraan, als aan een breed ontworpen coördinatiestelsel, het persoonlijkste toch weer gemeten kan worden. Daarbij - het is al weer Rossetti die hier de weg wijst - zal men, verdwenen cultuurvormen met elkander confronterend, het allerliefst hulp zoeken bij de voortbrengselen der plastische kunst. Want nog daargelaten, dat de 'plastiek' van de overwegend beeldende dichter hier als het ware toe uitnodigt, zijn het onder de cultuurvoortbrengselen vooral de plastische, die het langst blijven spreken tot het nageslacht, terwijl zij bovendien alle voordelen bezitten van meetbaarheid en aantoonbaarheid. Zo wordt Rilke als vertegenwoordiger van het 'barok' niet in de buurt gebracht van het barokke dichterschap (Góngora b.v.), maar van de barokke schilderkunst. Juist omdat hier alleen een innerlijke verwantschap nagespeurd kan worden, vergelijkt men het best

twee verschillende kunsten, in casu poëzie en beeldende kunst, op hun algemene stijlqualiteiten, algemene vormovereenkomsten; daarnaast zal men ook van overeenkomsten in inhoud en geesteshouding gebruik maken.

Wanneer ik in dit opstel de poëzie van Nijhoff in parallel breng met het Byzantinisme, beschouwe men dit niet als een vernuftige tour de force, nog minder als een postuleren van werkelijke 'invloed', - dat Nijhoff zich een tijdlang voor de vertakkingen der Byzantijnse cultuur interesseerde, en dat zijn masker sterk doet denken aan een buste van keizer Justinianus, vermeld ik hier alleen sub rosa, - doch enkel als een zeer ruime en verder tot niets verplichtende hulpconstructie. Door middel van deze constructie zijn wellicht bepaalde eigenschappen af te leiden en in een algemene samenhang te zien, verder gaat mijn bedoeling niet. Dat mijn keuze juist op de vroeg-Byzantijnse cultuur ('Arabische cultuur' volgens Oswald Spengler) viel, heeft zijn goede gronden. Zij toch is de enige beschaving, die niet langs de weg van catastrofes door een andere vernietigd werd, noch verstarde als b.v. de Chinese, maar die nagenoeg vloeiend overging in onze moderne cultuurfase. Naar haar formele kwaliteiten typisch eclectisch (Alexandrinisme) en syncretistisch (Oer-Christendom en overgangsreligies daaromheen), naar haar inhoud in diepste zin berustend op de middelaarsgedachte, is er ook naar haar historische functie geen cultuur aan te wijzen, die zozeer bemiddelend optrad, zozeer overgang was: overgang tussen aarde en hemel, tussen overrijp en primitief, tussen concrete aanschouwing en abstracte symboliek. Men kan in deze constellatie een dualistische figuur als Nijhoff bijna ongedwongen 'invullen', met alle voordelen van een vergelijking, die tot niets dwingt, omdat zij niet op feiten berust en dus nooit foutief kan zijn, en zonder de nadelen van de met iedere historische klassificatie verbonden vernauwing van gezichtskring en waarderingsmogelijkheden. Mij persoonlijk was het nog een bijzondere pikanterie een 'historisch' verband te leggen tussen grootheden, die historisch letterlijk niets met elkaar hebben uit te staan; een vrijheid, die ik niet in de laatste plaats ontleende aan de onbewezen constructies, welke snuffelaars naar tijdgeesten en diapasons-van-tijden zich niet zelden veroorloven.

Maar wellicht ben ik hier te onrechtvaardig voor mijn eigen poging. De parallel tussen onze dichter en het Byzantinisme hoeft niet de minste verwondering te wekken bij diegenen die zich reeds op de hoogte stelden van de uit en te na ondernomen vergelijkingen tussen het Byzantinisme en onze eigen tijd, en dat niet alleen op grond van het gemeenschappelijke element van 'overgang', maar tot in de finesses der geestesstructuur.

## II

Wie het woord Byzantium uitspreekt denkt gemeenlijk aan lege vormendienst, hiëratisch versteende vormsverslaving, - zo hij al geen pedanterie en spitsvondigheid, slaafse ambtenarengeslacht en hofintriges op het oog heeft. Dit woordgebruik, schijnbaar weinig bevorderlijk voor mijn verdere uiteenzettingen, moet toch even ernstig genomen worden. Wij kunnen er een depreciërende omschrijving in zien van een zakelijk juiste verhouding: een omschrijving van de (in dit geval twijfelachtige) rol van het *symbol*, - en het symbool is het sleutelbegrip voor het Byzantinisme, in gunstige als ongunstige zin. Waar onbeholpen primitiviteit en kunstmatig raffinement op elkaar botsen, zoals dat in het begin onzer jaartelling en de eeuwen daarna het geval was, moet inderdaad het ontstaan van het symbool - en daarmee van het dode formalisme, dat iedere symboliek bedreigt - begunstigd worden; want alleen het symbool vermag de spanning op te vangen tussen de gecompliceerdheid van het overgeleverde en nog steeds ijverig vermenigvuldigde beeld en de nieuwe, simpele gevoelswereld die het beeld moet uitdrukken. Zolang evenwel deze botsing steeds weer opnieuw plaats kan vinden, hoeft de herhalingsdwang, die het onuitputtelijke, nooit voldoende uitzegbare mysterie op de symbolen hanterende geest uitoefent, nog niet verstarrend te werken. In de overgangscultuur van het Byzantinisme, in haar prilste stadia, treft men daarom wel formalisme aan, doch geen verstarring, geen dode symboliek nog; en ook de poëzie van Nijhoff, die zich, zowel door het samengaan van primitiviteit en raffinement als door een - meestal smaakvol geretoucheerd - hogepriesterlijk gebaar en een zeker intiem fetisjisme, zeer goed laat situeren in die vroeg-christelijke eeuwen met hun sarcofaagreliefs en mozaïeken, hun fresco's en

ikonen, vertoont op zijn hoogst enkele verstarring begunstigende elementen, die uit zijn symbolisme hun oorsprong nemen, zonder er klakkeloos mee gelijkgesteld te mogen worden. Afgezien van de stereotypieën, die iedere strengere versconstructie nu eenmaal met zich meebrengt, denk ik hier in het bijzonder aan die eigenaardige, steeds bij hem terugkerende oersymbolen, gering in aantal, ver van het emotioneel wisselende bestaan gelegen, en met iets vegetatiefs aan zich, ja, iets van het delfstoffenrijk haast, - een uiterst vereenvoudigd mineralogisch schema, waarnaar Nijhoff's gedichten reeds uitgekristalliseerd zijn, voordat hij ze geheel in de hand heeft. Dit zinnebeeldige tussenrijk, waarvan de functie zowel tot zelfbespiegeling als tot plastische objectivering neigt, was, als persoonlijk pantheon (de moederfiguur, het kind, de vriend of de broer), altijd wel in zijn poëzie herkenbaar, maar toont zich in de *Nieuwe Gedichten* onverhulder en naïever, en daarom beter voor de kritische speurzin toegankelijk. Zo veelvuldig verschijnen deze 'magische' gestalten in de nieuwe bundel, dat ieder gedicht hoe gevarieerd ook naar vorm en verwoording, een poging schijnt om als in een sacramentele handeling met hun sfeer in verbinding te treden. Daarbij voegt zich dan, op wel vier verschillende plaatsen, en vaak als beslissend motief voor de beste gedichten (*Het kind en ik* dat even aan *Introduction* uit de *Songs of Innocence* van Blake herinnert, en het prachtige sobere *De twee Nablijvers*), die nieuwe, voor Nijhoff nu wel zeer typisch geworden figuur van de 'schrijver', de woordenman die machteloos op inspiratie wacht, of deze aan het 'kind' moet overlaten. Ook hier, zo men wil, een overschatting van de symbolische ritus, van het gebaar, van het teken. Waar anderen over zichzelf dichten, als 'mens' of als 'dichter', daar bepaalt Nijhoff zich tot het allerzakelijkste en noodzakelijkste, tot datgene waaraan de dichter op grote afstand en sub specie aeternitatis te herkennen is. Voor Nijhoff is een dichter niet iemand met een verfijnd en ingewikkeld geestesleven, dat hij uitdrukt in verfijnde en ingewikkelde versvormen, maar iemand met een pen in de hand, - en, als het goed gaat, met 'de pen op papier', - ootmoedig afwachting wat de godheid hem zal willen dicteren. Maar ook wanneer de godheid zwijgt, blijft deze kleine gedaante met zijn van verre zichtbaar attribuut 'de dichter', - en dicht

hij dan tòch nog, dan dicht hij over het niet-kunnen-dichten, in uiterste nederigheid. Zonderlinge tegenstrijdigheid: Nijhoff's symboliek, in diepste wezen vormcultus gebleven, vertoont daarbij de uiterst bedriegelijke schijn van het bijna-leven, ook al is dit in een zeker aantal gevallen voornamelijk toe te schrijven aan de variaties die hij weet aan te brengen, aan de trillingen en aardverschuivingen waaronder een sluipend versteningsproces zich voltrekt. Zijn zinnelijk-onzinnelijke gestalten zijn steeds zeer concreet gezien en zeer abstract bedoeld; in zoverre staan ze op één hoogte met zekere primitieve kunstuitingen, waarin vertrouwde vormen uit de natuur tot een magisch bannende, vaak meetkundig strenge typologie teruggebracht zijn, zonder evenwel in enige abstracte *begripssfeer* over te slaan. Zij bezitten exacte omlijndheid, doch geen verhelderende begripsinhoud; zij zijn als het ware door logica *omgeven*, hun geheim is door centenaarszwarte lasten gecondenseerd tot de afdruk van een, eens levend, fossiel in jurakalk of zandsteen. De 'ungeheure geistige Raumscheu', waarover Worringer spreekt in zijn *Abstraktion und Einfühlung*, het 'Höhlencharakter' dat Spengler in de ruimteconceptie van zijn Arabische cultuur aantreft, is sedert het hachelijk avontuur van de 'Dwaze Bijen' ook aan Nijhoff eigen, in een mate die we ons het best bewust kunnen maken door een bestudering van zijn latere 'visioenen'. Hoezeer, wat hun inhoud betreft, toegespitst op het concreet zintuigelijke, dat vaak met de uiterste eenvoud weergegeven is, verloochenen zij, wellicht mede dank zij die eenvoud, nergens hun afgescheidenheid, afgetrokkenheid, 'abstractie'; sterk met affect geladen, blijven zij in hun uitdrukkingsbewegingen beperkt tot enkele afgepaste, bijna hiëratisch strenge gebaren; in de vrije ruimte levend, worden zij niettemin omringd door onzichtbaar werende grenzen, zoals de vroeg-christelijke heiligenbeeltenissen door die eigenaardige schelp- of grotvormige figuren, die men later als traditioneel motief nog in de Gethsémané-voorstellingen van bepaalde barokschilders aantreffen zal. Omdat het meer een episch relaas behelst dan een persoonlijke wederwaardigheid van de dichter, vertoont het gedicht *Het Veer*, met de rondwarende geest van Sint Sebastiaan, die inperking niet of nauwelijks, indien men tenminste in de terugkeer van Sebastiaan in het

‘vruchtbegin’ van het pasgeboren kind niet een vlucht voor de ‘hoge hemel’ wil zien, eerder dan een zielsverhuizing.

In *De Moeder de Vrouw* verwaait de hallucinatie in de ruimte, wordt ook door de dichter te uitbundig begroet, waardoor dit vers een der minst overtuigende uit de gehele bundel is geworden. In de meeste andere gedichten met visionaire inhoud evenwel vertoeft men in de katakomben. Het ‘kind’ van Blake daalt niet als engeltje van de wolken neer, hetschuilt onder het kroos van een sloot! De soldaat in *De Soldaat en de Zee*, eerst in een houten keet gezeten, wordt angstig gevolgd, zodra hij zich met de zee afgeven gaat; hij keert dan ook met de dichter vereenzelvigd, prompt in de kleine kantine terug. Met nieuwe, aan de passie ontleende sterrenbeelden is in het gedicht *De nieuwe Sterren* - een voor Nijhoff's ‘Byzantinisme’ alleszins merkwaardige getuigenis! - de hemel dichtgespijkerd; uiterste verstarring heerst, ieder leven is geweken<sup>1</sup>. Het gevoel van kille rust en beveiliging, dat deze gezichten opwekken<sup>2</sup>, de onverstoorbaarheid waarmee zij opgetekend zijn, alsof hier geen sprake was van uitzonderingstoestanden, maar van alledaagse ervaringen, doet haast denken aan een soort gevoelsalgebra, met de stereotiepe x, y en z, van het oer-symbool als inzet. Niet in de eerste plaats omdat zij verstandelijk zou zijn, maakt Nijhoff's poëzie die algebraïsche indruk, want verstand was er alleen in de voorarbeid, in het om- en wegwerken. De x, y en z van kind, moeder en vriend (of middelaar) zijn hier niet logisch gedetermineerd, doch als het ware in de logica der formule uitgespaard, hetgeen hun lege, geheimzinnige afgestorvenheid bepaalt. Zij zijn niet zozeer problematische als wel willekeurig in-

- 1 De bedoeling van dit sonnet is overigens niet geheel duidelijk; het laat twee verklaringen toe, al naar gelang men de in het eerste terzet wegvlochtende ‘goddelijke voeten’ in verband brengt met Christus of met de ‘overwonnen’ antieke goden. Dit laatste begroet men als een symbool van ‘overgang’, ook in historische zin, maar het tweede terzet pleit meer voor de eerste opvatting.
- 2 Zeker is het geen toeval, dat een indertijd in *De Gids* gepubliceerd gedicht, waarin God als een grote roofvogel de dichter van achteren overvalt, in *Nieuwe Gedichten* weggelaten is. Dit gedicht was niet slechter dan menig ander, maar de angst en verwarring, die erin tot uiting kwamen, maakten het ongeschikt voor de kristallijne sfeer van het Byzantijns overkoepeld visioen.

vulbaar, voor iedere interpretatie beschikbaar, en als zodanig wel zeer nauw verwant aan het magisch formalisme van Oosterse mystiek en kabbalistiek, waarvan de ingewijde beoefenaars slechts de uiterste omtrekken tekenen om, in het besef van de ijdelheid aller tekens, het ‘invullen’ met positieve inhoud over te laten aan de mediterende leerling. Het best laat zich dit demonstreren in het grote, in Nijhoff's ontwikkeling een nieuwe fase inluidende gedicht *Awater*, dat de bundel *Nieuwe Gedichten* besluit. Exact bepaalde handelingsvorm en volkomen onbepaalde (niet onbepaalbare) inhoud gaan hier hand in hand. Wij weten precies wat Awater doet, wij weten nooit wat hij is, zoals ook in de christelijke genadepraktijk de Godheid neerdaalt, zich uitrekt, met de tong te proeven is, zonder zich ooit omtrent Zijn ware wezen in de kaart te laten kijken. Wie *is* Awater? Awaten is een naam, die in Nederlandse adresboeken voorkomt, - zoals x, y en z letters zijn, die wij iedere dag gebruiken, - en tegelijkertijd een symbool voor het Onuitsprekelijke, maar - en dit is het kardinale punt - symbool, dat voor iedere en ieders exegese openstaat! *Awater* kon door geschoolde en fijnzinnige dagbladrecensenten als een onbegrijpelijk produkt worden bestempeld, omdat zij verleerd hadden zelf hun algebrasommen op te lossen. Bij iedere poging, die hij gewillig als *de* oplossing begroet, glimlacht de dichter zijn betrekkelijke goedkeuring, want de algebraïsche vergelijking gaat steeds op, welk getal men ook substitueert. Awater is Bernard of Willem Awater, een banaal kantoorheer; maar tevens is hij de broer, de vriend, de reisgenoot, de dubbelganger, de middelaar, de profeet, de boetgezent, de verlosser, de gangmaker, de mentor, het betere Ik, het demonisch losbrekende Ik, het oorspronkelijke, allereerste begin, het oerwater waarover de geest zweeft (op andere plaatsen weer legt Nijhoff een associatief verband tussen water en volk, wellicht in half bewuste navolging van de astrologische symboliek, die volk en water onder het maanteken Cancer samenbrengt), de anonieme mens der gemeenschap, de eerste de beste maar ook de mens der uiterste vereenzaming, de ontwortelde mens, de gemechaniseerde mens, de opnieuw bezielde, de wedergeboren mens, - zoals in het antiek-christelijk syncretisme, waarin vrijwel alle denkbare religieuze combinaties beproefd zijn, de ver-

lossersfiguur tegelijk Mithras, Mani, Hermes, Osiris, Adonis, Attis, Kadmos, Orpheus, Dionysos, Zagreus is, de Stoïsche of Philonische Logos, de gnostische demiurg, de Indische Garuda, de Egyptische Chnum, god, mens, vis, leeuw, adelaar, in één eindeloze historische litanie verenigd die iedere nieuwe uitlegging aan het woord laat, omdat zij nooit meer en anders kan behelzen dan het oude...

### III

De oneindige herhalingsdrang, die aan iedere symboliek eigen is, berust op een binding aan de eerwaardige verschijningsvorm, die niet opgeofferd mag worden aan de daaropvolgende, - elke liturgie ontwikkelt niet het nieuwe uit het oude, maar bewaart het oude en voegt het nieuwe toe. Bij Nijhoff vindt dit, ook poëtisch-technisch, zijn weerspiegeling in de eigenaardige neiging tot *apposities*, tot min of meer onorganische samenvoegingen, in het groot als in het klein. Al weer het overtuigendst blijkt dit in *Awater*. Dat dit gedicht opgebouwd is uit scènes, waarvan er bij de definitieve redactie verschillende zijn weggelaten, wijst niet zozeer op aarzeling in de vormgeving als wel op het bij de dichter werkzame besef, dat zijn raadselachtige hoofdfiguur tijdeloos is en dat het er dus niet op aankomt wat hij doet of nalaat. Deze volmaakt ‘onhistorische’ instelling uit zich in een schijnbaar fragmentarische aaneenschakeling van momentopnamen, die onbeperkt voortgedacht en teruggedacht en tot binnen in de structuur uitgebreid kunnen worden. *Awater* is grenzeloos, - zoals water, inderdaad. De dichter zoekt *Awater*, maar, zo wordt ons gesuggereerd, hij was altijd al bezig *Awater* te zoeken, en de lange reis, die hij, met of zonder *Awater*, onderneemt, kan evengoed weer uitmonden in de aanvang van het gedicht. Door de prosodische opzet wordt de illusie van zich eindeloos voortspinnende figuraties - voor het analytisch verstand slechts decoratie of ornament, voor de steller der symbolen daarentegen belichaming van het eeuwige, vormloze en onuitsprekelijke - dan nog op feilloze wijze ondersteund. *Awater* is namelijk geconstrueerd als een tableau van assonerende rijmen<sup>1</sup>,

1 Overigens lijkt me dit ongekende assonantieprocédé in *Awater* zuiver poëtisch niet zo geslaagd, omdat het assonerend rijm in het algemeen dient om het rijm te temperen en niet om er (tot 48 maal toe!) de nadruk op te leggen. Symbolisch evenwel past het ongemeen goed bij het karakter van het gedicht, als tussenvorm juist; het rijm onder de gedaante van het niet-rijm, het wezenlijke vermomd als het onwezenlijke.

die, telkens de basis vormend van elk der acht onderdelen, het aanzijn geven aan een aantal regels, variërend van 13 tot 48, obstinaat rijmend op e, a, o, ei, oe, ie, au, en u. Men zou hier aan klinkersymboliek à la Rimbaud kunnen denken (de ie b.v. in de scène in het restaurant met strijkje, de u op het station, met de fluitende locomotief!), maar waarschijnlijk was het de dichter er alleen maar om te doen zijn awaters levensbeeld naast een oorspronkelijk en solied vormschema ook de schijn van universaliteit te geven met behulp van 'alle woorden'. Hoe het zij: door de grandioze monotonie van dit procédé - te vergelijken met een golfslagritme, waarin de toevallige volrijmen als onregelmatige accenten opklinken, of (Byzantijs!) met de eindeloze herhaling van een arabeskenmotief uit letters, ranken en bladeren - wordt wel zeer indringend de suggestie gewekt van een processieachtig voortschrijden, een langzaam en onverstoorbaar voorbijwentelen, als in een in acht spectraalkleuren gehouden, klikkend verspringende kaleidoscoop. Het o-hoofdstuk breekt af, als er geen woorden op o meer beschikbaar zijn, - die gedachte dringt zich althans aan de lezer op, - de ei-passage om dezelfde reden; waren er maar genoeg klinkers en tweeklanken, dan was Awater nòg niet klaar en zou het ook nooit klaar komen! Kwantiteit moet de tegenover de Godheid steeds ontoereikende kwaliteit vergoeden: ook dit kan men als verklaring benutten voor de herhalingsdwang van het rituele symbool. Er is hier een verborgen ceremonieel, traag gebarend en bijna schools gepreveld, maar moeilijk genoeg in zijn essentie te vatten, omdat details en taalbehandeling zo concreet gehouden zijn en zich zo weinig opdringen.

Beschouwt men de syntaxis en de stilistische kenmerken van dit gedicht, dan legt men de hand op verdere blijken van het 'appositionele', samenvoegende of samenfattende grondkarakter van Nijhoff's latere poëzie. Nog geaccentueerd door de interpunctie, die komma en kommapunt zoveel mogelijk door punten vervangt, staan de meeste volzinnen, niet alleen in *Awater*,

maar ook in de overige verzen, geheel los van elkaar<sup>1</sup>, in abrupte overgangen, zodat zij eerst een synthetisch beeld opleveren, wanneer men hen, evenals een vroeg-christelijke frescomosaïek, op een zekere afstand beschouwt. Ook met betrekking tot de grotere eenheden van versbouw en strofevorming treft ons dit opsommen en samenvoegen van details, deze opzettelijke ontbinding van de samenstellende bestanddelen, waarin de beoogde gestalte als het ware door ‘genade’, achteraf, aanwezig blijkt te zijn. Het kunstig in elkaar gezwaluwstaarte sonnet - en dit reeds in vroeger werk, b.v. in *De Danser* en *Aubrey Beardsley* uit *Vormen* - breekt al te gemakkelijk uiteen in twee boven elkaar gelegen friezen; vaak heeft men de indruk, alsof kwatrijnen en sextet tot twee geheel verschillende gedichten behoren, heel duidelijk b.v. in *Florentijns Jongensportret*<sup>2</sup>, dat koel en objectief beschrijvend aanvangt, sterk analytisch afdalend tot in kleinigheden, om dan plots over te gaan in een in één volzin gegoten dithyrambische éloge op de Florentijnse knaap: een te bruuske en niet geheel gemotiveerde overgang, die het gedicht, bij alle detailschoonheden, tot een ietwat halfslachtig specimen maakt. Zelfs *Het Lied der dwaze Bijen*, een der kostbaarste voortbrengselen onzer moderne poëzie, ziet zijn bij uitstek dynamische grondstrekking doorkruist door onderbrekingen tussen de strofen (vooral vóór en na de min of meer explicatieve 5<sup>e</sup> strofe), die reeds verstechnisch, juist bij deze terzinvariant, niet geheel verantwoord schijnen. In andere gedichten evenwel is van deze nadelen niets te bespeuren, - zo in *Het Veer* met zijn zeer vloeiende

- 1 Als voorbeeld citeer ik de volgende regels uit het oe-hoofdstuk, daar waar Awater in zijn eentje in een café zit te schaken:

*Zijn hand, op tafel trommelend, schenkt moed  
aan het visioen dat door zijn voorhoofd woelt.  
Een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed.  
Het spel wordt tot een nieuw figuur gevoegd.  
Zijn glas, voor hem, beslaat onaangeroerd.*

- 2 Het is mogelijk, dat Nijhoff's ongeneslijke zucht tot omwerken hier in vele gevallen de oorzaak van is, omwerkingen, die, zoals reeds vaak opgemerkt, niet altijd even gelukkig zijn (ik neem b.v. de regel uit *Het Lied der dwaze Bijen*: ‘Wij dwarrelen naar beneden’, die als ‘Huiswaarts omlaaggedwereld’ in de in *Erts* verschenen versie veel beter was). Maar wat voor ons, in dit verband, alleen van betekenis dient te zijn, is dat Nijhoff ten slotte met het eindresultaat genoegen heeft genomen.

de en synthetische zinsbouw, - of wel de nadelen worden voordelen, zoals in het reeds genoemde *De twee Nablijvers*, dat ik met *Het Veer*, *Het Lied der dwaze Bijen*, *Het Kind en Ik* en *Awater* als het beste beschouw uit deze bundel. Tussen de drie vrijwel geïsoleerd van elkaar staande strofen van dit korte gedichtje springen verbindende vonken over ('de stilte tussen de woorden', zou Nijhoff zelf zeggen), die in een haastige flits de samenvattende betekenis suggereren. Al weer op de wijze van een arabeskenfiguur voegen zich de afzonderlijke elementen aan elkaar.

Niet alleen de isolatie der elementen vormt een kenmerk (en een bedreiging) van Nijhoff's poëzie, ook de *nivellering* ervan doet dat: het ontbreken vaak van alle accent-verschil tussen het wezenlijke en onwezenlijke. Ik wijs er met nadruk op, dat dit niet op onmacht berust, maar op een essentieel stijlkenmerk. Slechts schijnbaar in tegenspraak met het hiërarchische principe van het 'Byzantinisme', wekt deze trek al weer dadelijk de gedachte aan de sacrale mozaïek-stijl uit de eerste eeuwen onzer jaartelling, met zijn ontbrekende schaduwen, harde polychromie en vlakke, gouden achtergrond. Het verschil in rang is daar nooit aangegeven door een driedimensionaliteit veronderstellend verschil in scherpte, maar door een achter of boven elkaar der figuren (b.v. van keizer en hovelingen op de mozaïeken in de San Vitale te Ravenna), en natuurlijk door de karakteristieke emblemen en waardigheidsteken. Op dezelfde wijze maakt ook het Nijhoffse gedicht een typisch planimetrische indruk, met alle details even scherp, zonder wazige doorzichten. Een meerdimensionale 'atmosfeer' wordt pas bereikt door de rangschikking der gegevens als glinsterend ingelegde blokjes in het vlak en moet er dus in vele gevallen bijgedacht worden. De 'kinderlijkheid' van Nijhoff's geesteshouding in poëtisch is vaak naar voren gebracht: hier vindt men haar terug in een elementaire stijleigenschap. Al weer *Awater* is het, dat zich het onbeschroomdst onthult als een fantasie uit een kinderkamer, een intiem huiselijke hemel van banale gebruiksvoorwerpen, lichtreclames en locomotieven, en zelfs poppen, want *Awater* wordt zelf met een pop vergeleken (pag. 62). Als op een kindertekening worden deze objecten boudweg naast elkaar gezet, zonder enig verschil in picturale 'valeur'. Uiterst reëel en tegelijk beklem-

mend onwerkelijk, baadt zich dit fascinerende gedicht in een droomsfeer, die niet berust op het vervagende, doch op de desintegratie en tevens verscherping der indrukken, niet op een overstelpende ontroering, doch op een verdringing ervan achter nuchterheid en onaandoenlijkheid, achter die eigenaardige ‘wetenschappelijke’ instelling van het droomleven, die de dingen schijnt te registreren alsof ze ons niet aangaan. Pas tegen de slotapothecose, - die ik niet kan nalaten hier te citeren, - met dat waarlijk geniale beeld van de locomotief die ‘een knie optilt’,<sup>1</sup> maakt de ontroering zich ruim baan in het geijkte droommotief van het vertrek van een station, waarover de Freudianen veel georakeld hebben, maar dat ieder van ons in de herinnering draagt als een van die onvergetelijke momenten van verlossend élan, waarop gewoonlijk het ontwaken volgt.

*De stoker werpt steenkolen op het vuur.  
De machinist staat leunend uit te turen,  
Buiten de kap, boven de rails-figures  
beginnen de signalen hun prelude.  
De klok verspringt van minuut tot minuut.  
Weer roept zij, de locomotief; voortdurend  
roept zij, roepend dat het te lang reeds duurt.  
Haar zuil van zuchten wordt een wolkenkluwen.  
Maar denk niet, dat zij zich bekreunt, om u,  
de Oriënt Express; nog minder deelt ze uw jubel  
als gij plaatsnamen ziet in een schriftuur  
die de eerste klank is van het avontuur.  
Zij kent in haar reisvaardigheid geen rücksicht.  
Wat voor hoop gij ook koestert of wegduwt,  
nogmaals, het deert haar niet; zelfs voor de illusie  
een reisgenoot te hebben is ze immuun.  
Dat gij, geheel alleen, u in haar luxe  
beklemd voelt, 't raampje neerlaat, en zelfs nu  
't perron nog afblijkt; of dat gij het puurst*

1 Over de beeldspraak in *Awater* zou een apart hoofdstuk te schrijven zijn. Zij vooral rechtvaardigt de beste verwachtingen aangaande Nijhoff's verdere ontwikkeling. Een smeulende sigaret verwekt een stokroos van rook; Awater's coiffuur bij de kapper wordt een landelijk tafereel met de kam als ploeg!

*geluk smaakt dat voor het individu  
is weggelegd: te weten, 'k werd bestuurd,  
't is niet om niet geweest, ik was geen dupe,-  
geprezen! - 't laat haar koud. Zij ziet azuur.  
Van schakels is haar klinkende ceintuur.  
Zij zingt, zij tilt een knie, door stoom omstuwd.  
Zij vertrekt op het voorgeschreven uur.*

Voor een diepere verklaring van het desintegrerende en nivellerende in Nijhoff's werk - en in ieder 'Byzantinisme' - staan ons verschillende mogelijkheden ten dienste. Men kan denken aan de gelijkwaardigheid van alle tijdelijke en wisselende verschijningsvormen tegenover de eeuwige, zichzelf gelijkblijvende substantie die zij moeten belichamen: voor de religieuze optiek vervalt gemakkelijk ieder verschil tussen wezenlijk en onwezenlijk, omdat beide gezien worden als emanaties van het nóg wezenlijker, dat erachter ligt. Dit geldt in zekere zin voor iedere religieus-mystische poëzie: de concrete verschijningen, dienstbaar en ondergeschikt gemaakt, worden geüniformeerd en als soldaten zonder zelfstandige onderlinge uitwisseling gelaten. Maar bij de dichter Nijhoff komt daar nog in beslissende mate bij het tweeslachtige en dubbelzinnige in een geestesstructuur, die zozeer op middelaarschap gebaseerd is. Ook ten aanzien van detailkenmerken moet de fundamentele strijd tussen kunstmatigheid en naïveteit spitsend en verbrokkelend werken, omdat er, bij alle pogingen tot bemiddeling, geen vorm zelfs maar denkbaar is, die een synthese in het groot waarborgt. Deze synthese wordt daarom in het klein beproefd, met alle reeds genoemde gevolgen. Grondslag van Nijhoff's taalbehandeling - vooral deze laatste lijkt me in dit verband onthullend - is niet de vloeiende of monumentale volzin, maar de tot uiterste eenvoud geslepen *zinswending*. Een eigenzinnige, vernuftig gedoseerde melange van keurwoorden en literaire stijlfiguren (vooral de sterk persoonlijke inversies<sup>1</sup>) met gemeenzaamheden, staande uit-

1 Typisch voor Nijhoff's stijl is het omkeren van in toon *bijna* gelijkwaardige bijstellingen, waardoor vaak een effect van onnavolgbaar discrete zwierigheid bereikt wordt. ('Het is om het gebouw weer in de tuin te zien.' - 'Ik maakte tussen de lissen met de hand een wak in het kroos.')

drukkingen en achteloze barbarismen, is op het kleinste bestek gestold en saamgetrokken tot een verzameling kleurige en glinsterende korrels, waarin men bij nader toezien, als in gekleurde stuiters, de kringenbundels en spiralen, de twee inééngetwijnde aartjes vermag te herkennen, waaruit in laatste instantie het gehele werk is opgebouwd: de subtiële vervezeling van het estheticisme, de kale, grauwe der uiterste ongekunsteldheid. Dat de trillingsgetallen dezer poëzie zich daardoor tot in het oneindige compliceren, ook al merkt het ongeoefende oor er niets van, behoeft geen nader betoog. Men heeft van ‘klare jenever’ gesproken, daarmee eigen eenzijdig estheticisme projecterend in dit reeds gecanoniseerde werk, en zag de microscopische belletjes over het hoofd die, in het uitgistende vocht omhoogstijgend, de eigenlijke figuraties uitmaken! Interferentie van trillingen: niet alleen die tussen de gedachte en de stijl, waarover Verwey ergens spreekt, maar nog meer tussen *twee stijlen*, - dat is het wel in de eerste plaats wat een gedicht van Nijhoff tot zo iets fragiels maakt, tot een gecraqueleerd porselein, met geheime barsten en krammen. Het is niet altijd nodig om het porselein heiligschennend te verbrijzelen ten einde zich van de onvermijdelijke onvolkomenheden dezer constructiewijze te vergewissen. Nijhoff's taalfantasie functioneert met veel vernuft en berekening en vooral met een eindeloos geduld, een vermogen tot uitstellen van het kristalliseringsproces, dat bij hem langzamerhand tot een soort negatieve eerzucht geworden is; maar dit verhindert niet, dat gemeenzaamheden en precieuze vondsten elkaar soms danig bijten in zijn regels, hoewel zelfs dan een rechtvaardiging door subjectief taalgevoel nooit geheel af te wijzen is<sup>1</sup>.

- 1 Banale regels komen voor in *Aan een Graf* (regel 6), *De schrijver* (3). *Haar laatste woord* (overgang 3-4) en in *De Moeder de Vrouw*. In dit laatste sonnet vindt men banaliteit en kunstige woordkeuze innig verstrengeld in de regels ‘Laat mij daar midden uit de oneindigheid een stem vernemen dat mijn oren klonken’. De wending ‘laat mij daar...’ hoort voor mijn gevoel meer thuis in renommistische moppen, maar bij Nijhoff is dat blijkbaar anders. Ook de ‘hartstocht van een zweer’, uit *Awater*, lijkt mij op het kantje. Daartegenover staan andere plaatsen, waar het procédé feilloos gelukt, b.v. in de beginregel van *Het Kind en Ik*: ‘Ik zou een dag uit vissen’, - niet ‘Ik ging’ of ‘Ik wou een dag uit vissen’, - misschien heeft deze finesse Nijhoff weken van overweging gekost! *Awater* wemelt van dergelijke wendingen, een waar paradijs voor de literaire gourmet. ‘Wat doe ik überhaupt op reis te gaan’ - ‘Zij kent in haar reisvaardigheid geen rücksicht’ (vaak zijn zij te danken aan de assonantiedwang!) staan vlak naast woorden als ‘jubel’ of ‘zich bekreunen’, waarmee ze zich ongedwongen verbinden tot een verfijnd mengidroom met tegelijk de persoonlijkste tournure en de patina van het eerwaardige. Wat het *ritme* betreft nog dit: in vele van deze gedichten is alleen het schema van de lettergreep telling (Franse maatval) in acht genomen, met binnen die grens vrijheden die voor die van Slauerhoff niet onderdoen. Het is Nijhoff's beroemde ‘praattoon’. Maar als hij het niet was, dan hadden de estheten hem hierover al lang op de vingers getikt! Het verschijnsel is niet van ironie ontbloot: de estheten (ik bedoel nu weer de eenzijdige, die met de esoterische allures, de bangerige mompeltoon en de huiveringen bij het lezen van een weerbarstig ritme, waarbij men zich afvraagt of hun notie van muzikaliteit wel veel verder gaat dan Haydn of Johann Strauß), hebben deze poëzie in hun vaandel geschreven, terwijl Nijhoff zelf meer voelt voor Rimbaud dan voor Verlaine, en tegenwoordig waarschijnlijk meer voor Du Perron dan voor Leopold.

#### IV

Waarschijnlijk is de verzelfstandiging, ja substantialisering van het *woord* eigen aan alle primitieve cultuurfasen. De wilde, die de geschreven toverspreuk inslikt, de boerin die het geschreven doktersrecept op haar open been legt, doen in wezen niet anders dan de Griekse filosoof, die in het begrip ‘logos’ woord en gedachte gelijkstelt, of de Arabische kunstenaar, die zijn religieuze symboliek opbouwt niet uit heilige voorstellingen, doch uit heilige schrifttekens. Wij weten (hoezeer in die Byzantijnse overgangscultuur, - die wij niet bestempelen als ‘primitief’ zonder meer, maar waarvan de primitiviteit toch een der beide polen uitmaakte, - de Godheid was gebonden aan het goddelijke Woord, dat als een adem ingeblazen werd, als een substantie ontvangen door de begenadigde.) De geopenbaarde heilige boeken waren niet zozeer door de profeten samengesteld onder goddelijke inspiratie als wel a priori in de goddelijke geest aanwezig, woord voor woord, en zonder dat er ook maar een tittel of jota aan veranderd kon worden<sup>1</sup>.

Zomin de tweeslachtigheid van Nijhoff's stijlmiddelen als zijn weinig ‘geïnspireerde’, eerder constructief te noemen werkmethode doen hier de Byzantijnse parallel bijzonder voor de hand

1 Spengler bericht, dat men eventueel noodzakelijke wijzigingen soms *in het geheim* aanbracht om de schijn van onaantastbaarheid te bewaren.

liggen; maar juist op dit punt heeft men meer aan iemands zienswijze dan aan de mogelijke concessies waarin de praktijk hem verweekt. Zich een oordeel te vormen over de poëtische theorie van deze dichter is niet gemakkelijk; men moet nogal wat tegenstrijdigheden verwerken, losse aantekeningen combineren, en men komt dan vaak nog minder ver dan door een toevallige inlichting van meer persoonlijke aard. Zoveel staat vast, dat Nijhoff's inzichten in dezen nog aanmerkelijk veel verder gaan dan het beroemde (beruchte!) 'losgestoten gewas', die roedenbundel waarmee ter Braak indertijd Binnendijk geselde; en geenszins is het, ten aanzien van de verdere bewijzen voor zijn theoretisch *Byzantinisme*, noodzakelijk onze toevlucht te nemen tot het niet minder beroemde *Perzische* (!) tapijtje. In het kort en ietwat op de spits gedreven, komt Nijhoff's opvatting van de dichterlijke scheppingswerkzaamheid neer op het volgende. Het gedicht is in wezen geen produkt van de menselijke geest, maar bestond reeds van tevoren als 'latente taal', waarmee de dichter in contact moet trachten te komen. Dichten is niets anders dan het uithakken van een reeds aanwezige, bovenpersoonlijke gestalte; de werkzaamheid van de dichter is niet eigenlijk scheppend, doch verlossend, 'maieutisch' in Socratische zin. Het is duidelijk, dat deze opvatting, die ik hier, ik wijs er met nadruk op, in haar meest krasse gedaante weergeef, verwant is aan die welke men aan *Het Steenen Kindje* uit *Vormen* zou kunnen vastknopen, en er zelfs de superlatief van vormt, omdat het 'kindje' toch altijd nog tot leven gewekt moet worden door de *dichter*. Het 'Steenen Kindje' smeekt om leven; volgens de zojuist geschetste theorie is het evenwel de dichter die smeken moet; hij is (het gedicht *Memlinc* treft de verhouding beter) 'de man die God's woorden verstaat', in het gunstigste, - die 'niet meer kan schrijven wat hij hoort' (uit *De Schrijver*, in *Nieuwe Gedichten*) in het ongunstigste geval. Niet minder duidelijk is het, dat het hier niet zozeer gaat om een bepaalde, geïsoleerd voor te dragen taaltheorie als om de exponent van een levenshouding, die men met de naam Platonisme zou kunnen bestempelen. Platonisch (althans in de traditionele opvatting van het Platonisme) is, de idee niet alleen te zien als normatief richtende, transcendentale eenheid, maar als substantie, als een

boven ons prijkend en als baken te benutten hemellichaam. De Platonische preëxistentie der ideeën komt overeen met de poëtische preëxistentie van taalvormen, zoals Nijhoff dat wil, en het maakt daarbij slechts weinig verschil, dat men volgens Plato tot dat bovenpersoonlijk gebied actief opstijgen moet, terwijl bij Nijhoff, althans in zijn latere ontwikkeling, een passievere houding op de voorgrond treedt, een houding van afwachten en ontvangen, waarbij - hierop kom ik nog terug - het individuele, daadwerkelijke optreden van de dichter zich beperkt tot zelfkritiek en het uit de weg ruimen van belemmeringen voor de nederdalende Logos.

Vraagt men mij nu welke waarde een dergelijke conceptie heeft, dan zou ik er allereerst op willen wijzen, dat deze op het eerste gezicht vrij zonderlinge mening omtrent het 'eeuwige gedicht' op de persoonlijke ervaring berust niet alleen, uiteraard, van degene die haar huldigt, maar van ieder, die wel eens gedichten schreef of op serieuze wijze gedichten beoordeelde. De dwingende 'objectiviteit' van werkelijk superieure poëzie (subs. muziek; voor proza geldt dit alles reeds in veel mindere mate) behoeft men nog niet tot leerstuk te verheffen om in te zien, dat het poëtische scheppen aan zekere (wat mij betreft volmaakt onbekende) wetten gehoorzaamt, die op zijn minst al vast het anders toch wel zeer raadselachtige verschijnsel verklaren, dat door de meest uiteenlopende beoordelaars steeds dezelfde 'goede' gedichten aangewezen worden. Redacteurs van literaire periodieken kunnen hierover meepraten: over de waarde der betrokken persoonlijkheden mag men van mening verschillen, wat de *gedichten* betreft ener persoonlijkheid, die men eenmaal heeft aanvaard, heerst doorgaans eenstemmigheid. Met andere woorden: esthetische waardeoordelen mogen dan niet zo vast verankerd zijn als theoretische of wetenschappelijke oordelen, het esthetisch a priori bestaat toch, en de strijd rondom deze problemen geldt dan ook niet zozeer dat bestaan als zodanig als wel de wenselijkheid om over zoiets onkenbaars als wetten, die men niet eens formuleren kan, veel woorden vuil te maken, of om deze wetten te misbruiken tot staving van eigen voorkeur, wanneer er toevallig eens géén eenstemmigheid heerst. Stelt men zich derhalve op de bodem der feiten, dan zouden wij

allen Byzantijns zijn; van Byzantium scheidt ons alleen de interpretatie. Deze interpretatie nu, waartoe iemand als Nijhoff gekomen is, - zij het ook, wellicht, niet altijd in dezelfde graad en binnen dezelfde formulering, - berust op een eenvoudige lijnverlenging. Wie de verspreide en relatieve zekerheden omtrent woorden doortrekt, vindt in hun gemeenschappelijk snijpunt het Woord als absolute waarde, en is rijp voor taalcultus en taaldogmatiek, voor de vergoddelijking van het menselijke woord, een proces tegengesteld, doch in wezen gelijk aan dat van de menswording van de woordelijke God. Hoe vluchtig, wisselend en betwistbaar ons de uitingen ervan ook mogen voorkomen, het esthetisch a priori wordt onmiddellijk veilig gesteld, zodra men het maar vertaalt in een a priori van betrouwbaar bovenzinnelijke en vooral van tijdelijke aard. ‘Gelden *voor*’ wordt hier in tempore zinnelijkheid genomen! Het gedicht, dat wij willen schrijven, *gehoorzaamt*, onder het schrijven, niet aan normen omtrent vormgeving, uitbeelding, structuur, gevoelswetten en reacties op contrast en harmonie - alles elementair-psychologische zaken en dus evenzeer bruikbaar voor theoretische uiteenraffeling als voor normstelling - maar het was reeds *aanwezig* als bovennatuurlijk gedachtending, zo niet woordding, dat bestond voordat wij bestonden, en dat ons nu, met hetzelfde prioriteitsoverwicht, dat de vader op de zoon uitoefent, dwingt te schrijven wat al lang aan de hemel geschreven stond en dat er niet op vermindert als de kopiïst er niets van terecht brengt.

Ik weet niet of dit alles woordelijk en authentiek de mening van de dichter M. Nijhoff vertegenwoordigt of te eniger tijd vertegenwoordigd heeft, - met name kan men hier aarzelen tussen een streng statisch-dogmatische en een meer dynamische, de tijd in zich betreffende interpretatie, eenzelfde aarzeling die op te merken valt bij de commentatoren der Platonische ideeënleer, - maar voor ons van belang is alleen, dat het op zijn minst een vergroting en verduidelijking is van die mening. De dichter opgevat als transcendent kopiïst past niet alleen in het Byzantijnse kader, - letterlijke ingeving der heilige boeken, canonische betekenis van het geopenbaarde Woord! - het vormt ook de uiterste consequentie van wat, minder scherp geformuleerd, in Nijhoff's zienswijzen nog als mystagogie zou kunnen aandoen. Van

mystagogie is hier geen sprake. In haar heldere omlijndheid staat deze eindopvatting, waarheen Nijhoff zich schijnt te bewegen, van iedere mystiek zo ver mogelijk af zelfs; want mystiek veronderstelt het verborgene, en in deze ‘gnostische’ leer van het gepreformeerde gedicht gaat het om openbaring, en geloof in die openbaring. In het gedicht *Het Kind en Ik* wordt alles openbaar; de dichter heeft slechts na te schrijven wat hij in de sloot onder de griffel ziet ontstaan en dat pas uitgewist wordt zodra hij begrepen heeft, niet eerder. Mystiek daarenboven veronderstelt een zelfwerkzaam en persoonlijk element, - en is als zodanig, door haar ‘protestantse’ inslag, dan ook steeds door de kerk gewantrouwd, - woordelijke openbaring daarentegen, die gelijkelijk geldt voor allen, postuleert het opgeven van persoonlijkheid, postuleert lijdelijkheid, deemoed tegenover de hoezeer door de persoonlijkheid zelve geprojecteerde machten. Wanneer we dit verschil tot een algemeen verschil in levenshouding terugbrengen, doet zich de eeuwige antithese gelden tussen persoonlijkheid en werktuig<sup>1</sup>. Wat is meer en wat was eerder? Vormt de adept de steen der wijzen zèlf, in het ‘chemisch’ experiment, of vindt hij hem ‘alchimistisch’ als reeds aanwezige schat? Is de mens in staat tot nieuwe vormen te evolueren, nieuwe vormen uit zich te doen evolueren, of ‘wordt men wat men is gebleven’ (*De Soldaat en de Zee*) en draagt men toekomstig leven als een stenen kindje in staat van voltooiing met zich om? Bedient de persoonlijkheid zich van de taal, of hanteert de taal de persoonlijkheid als usurperend werktuig, dat in plaats van te dienen heerst, evenals de uit heilig gereedschap gevormde sterrenbeelden, die Nijhoff in *De nieuwe Sterren* bezingt? Schept de kunstenaar uit een ‘volheid des geestes’ of om de eigen leegte te vullen met waarden waaraan hij zich aanpast?

1 Het begrip ‘werk’ kan zowel in substantieel-katholieke muzikaliteit als in dynamisch-protestantse zin genomen worden. De ‘goede werken’ der kerk blijven los van de persoonlijkheid in de hemel hangen en kunnen opnieuw worden gedistribueerd. In Schiller's *Das Lied von der Glocke* de andere opvatting: hier ‘lobt’ het werk dan ook de ‘Meister’, niet omgekeerd! - Wat de ‘vergemakkelijking’ van het werktuig betreft vraag ik aandacht voor het volgende citaat: ‘De mond zingt slechts waar het hart van vol is, maar iedere fluit is een toverfluit en zingt het ledige hart van andere mensen vol’. (Nijhoff in *De Pen op Papier*.)

IJdele vragen, zolang men niet de hand heeft gelegd op verschillen in geestelijke structuur, waartoe dit alles terug te brengen moet zijn. Zo wordt ook een als zodanig niet meer te overtreffen onteigening der persoonlijkheid tot voorwerp van persoonlijkheidsstudie! De vraag wat eerder bestond, het ei of de kip, - populair model van de meest duistere en Kantiaanse begripsantidomieën! - moge dan zinloos zijn, de geestesgesteldheid, die het antwoord in de mond geeft, blijkt van belang, ook, of eerst recht zelfs, wanneer men ingezien heeft, dat persoonlijk stelling nemen in dezen wel onvermijdelijk is, doch daarom nog geen oplossing brengt. Maar men kan de dichter Nijhoff niet psychologisch testen of een 'vragenlijst' thuis sturen; en daar hij zich ook in zijn poëzie als mens zorgvuldig verbergt, blijft ons niets anders over dan voor het laatst nog eens hulp te zoeken bij de historische parallelconstructie, waaruit onze vrijmoedigheid reeds zoveel verhelderends heeft afgeleid.

## V

Tegenover datgene wat aan levenshouding en wereldbeschouwing wezenlijk is en niet meer tot nog centralere factoren herleid kan worden, slaat iedere verklaring maar al te gemakkelijk in haar tegendeel om. In het *centrum* van de wieling der verschijningen worden alle standen tegelijk ingenomen; hier geldt geen 'standpunt' meer, alleen een dialectische kinematografie. Een en hetzelfde verschijnsel vindt tegengestelde verklaringen, tegengestelde verschijnselen vinden een gelijkkluidende. De vrij scheppende persoonlijkheid, die zijn scheppingen vulkanisch uitwerpt, en de taalgelovige, die ze als duplicaat van goddelijke 'formae exemplares' in ontvangst neemt, wentelen zo snel en ongrijpbaar achter elkaar rond, dat men het scheidende syllogisme nog niet uitgesproken heeft, of ze hebben zich reeds op dezelfde plaats van de draaikolk bevonden, en één en hetzelfde gezichtspunt bindt hen aan het middelpunt. Beide tendensen immers, zo kan men volhouden beogen de persoonlijkheid te bevrijden van het 'werk', de eerste door uitstoting, de tweede door uitbannende projectie; in beide gevallen wordt bevrijding, zuivering, katharsis bereikt, en het psychologisch verschil is minimaal!

Maar ook ten opzichte van de verklaringen, die men voor één dezer beide geesteshoudingen, onafhankelijk van de ander, zou willen opstellen, - in dit geval voor de geesteshouding van de taalgelovige, die ons hier bezig houdt, - verstrikt het dialectisch duidwerk zich in tegenstrijdigheden. Voor de dichterlijke werkzaamheid een getrouw prototype aan te nemen in het bovenzinnelijke, het menselijk woord als weerspiegeling van het goddelijk Woord aan te merken, berust dit op een moedig solidariteitsgevoel met het Al of op de zucht de verantwoordelijkheid op een andermans schouder te laden? Berust het op projecterende wilsactie of op lijdende contemplativiteit, berust het op een alle grenzen te buiten gaande verwatenheid, die de hersenkas tot het firmament wil verwijderen, of op een bescheiden en eerbiedige inkrimping? Het antwoord hangt af van psychologische factoren, die even moeilijk bepaalbaar zijn als met elk individueel geval wisselend. En vergroot men het psychologische tot het historische, dan heeft men slechts vast te stellen, dat al deze verklaringsmogelijkheden niet alleen psychologische gelijkgerechtigheid bezitten, maar dat zij zich ook in feite belichaamd hebben in die merkwaardige cultuurfase, die ons als de dualistische bij uitnemendheid voor ogen staat en die dus als geen ander geschikt was om de logische tegenspraak in zich op te nemen en tot oplossing te brengen. Onverschillig hoe men het verklaren wil: als een bijzonder geval slechts van het algemene dualisme in die tijden van bruusk conflict en overgang, met zijn scherpe scheidingslijnen tussen licht en duister, goed en kwaad, geest en lichaam, dan wel als een enting der christelijke nederigheid op de heidens-antieke gemeenzaamheid met het lichamelijkste der goden, door niets is de geest van Byzantium zozeer gekenmerkt als door een tweeledigheid van persoonlijke, rationele activiteit en uiterste lijdelijkheid, het ene niet te scheiden van het andere, en beide op het bovenzinnelijke betrokken. In alle mogelijke schakeringen treedt dit dualisme aan de dag: in religieuze zin vooral in de vorm van die typisch 'gnostische' figuur van de 'verloste verlosser', passief naar boven, actief naar beneden; wijsgerig belichaamd in Alexandrijnse, Syrische of Griekse filosofemen, die, het Platonisme graduerend en dynamisch verdubbeld, een tweeledige kringloop van uitstralingen aannamen

tussen mens en god: opklimmend en afdalend. Bij deze Neoplatonici stijgt de mens op tot de Idee, actief gedreven door de Platonische Eros, en terzelfder tijd ontvangt hij, lijdelijk en vroom, de uitstralingen der Ene, absolute Substantie die zich over velerlei tussentrappen als ‘geest’, Logos, of Pneuma, te kennen geeft aan de aan het lichaam gebonden ‘ziel’ of Psyche. Naast elkaar dus een antieke en een christelijke component: vrije drang tegenover genade, zelfwerkzaamheid tegenover goddelijke tegemoetkoming, koen individualisme tegenover de nederige gemeenschap der uitverkorenen, - opstijgend vuur en neerstromend water<sup>1</sup>.

Trachten we de kenmerken der Nijhoffse geestesstructuur in dit schema op te nemen, dan stuiten we allereerst, - ook wanneer we bij hem een extreme lijdelijkheid tegenover het nederdalende element veronderstellen, - op die eigenaardige ‘negatieve’ activiteit, waarop ik boven reeds wees en die er voornamelijk op gericht schijnt te zijn de bodem voor het ontkiemen van het zaad voor te bereiden. Dit betekent een grensgeval dat steeds blijft bestaan en volledige passiviteit steeds blijft vrijdelen. Men zou kunnen tegenwerpen, dat *deze* vorm van zelfwerkzaamheid bij alle dichters voorkomt; maar het gaat hier om de *mate* waarin hij voorkomt, en deze is bij Nijhoff, met zijn ongewone zelfkritiek, zijn onbarmhartig schiftingsvermogen, zijn verfijnd constructeursvernuft, zo aanzienlijk, dat men hierin gerust de aanwijzing kan zien voor een veel verder strekkende activiteit, nu niet van formeel technische aard, doch het gehele geestesleven doordringend. De techniek mag dan de weg effenen voor het ontvangen der reeds bestaande taalvormen, de hierin gestoken energieën, eenmaal bevrijd, stellen zich met dit trekken van rooilijnen niet meer tevreden, zij stijgen de ‘genade’ halver-

1 ‘War der Eros des Platon einem Kerzenlichte vergleichbar, welcher bei stiller Luft steilrecht zur Höhe steigt, so perlt Agape (= Caritas) wie der Strahl einer Fontäne von Schale zu Schale abwärts...’ (Leopold Ziegler, *Gestaltwandel der Götter*). Ik geef dit citaat voornamelijk ter wille van de analogieën, juist in de beeldspraak, met de poëzie van Nijhoff. ‘De speren die in de hemel trillen’ uit het sonnet *Aubrey Beardsley* spreken hier een even duidelijke taal als de vele ‘watervisioenen’ in *Nieuwe Gedichten*, en de tweevoudige beweging der *Dwaze Bijen*, die als ‘glinsteringen’ opstijgen om als ‘sneeuw’ weer neer te dalen.

wege tegemoet, zij lopen vooruit op het resultaat in de vorm van concept en variant, ja zij ontzien zich ten slotte niet, het Woord aan zijn hemels verblijf, zijn 'topos hyperuranios', met geweld als het moet te ontrukken! Dit is de antiek-heidense component in Nijhoff's wezen, waardoor in de structuur en de beeldspraak van *vormen* evenveel bewijzen te vinden zijn als voor de christelijke mentaliteit in de hier en daar opduikende evangelie- en legendenmotieven. In *Christofoor en Sater* trouwens vindt men beide sferen ook naar de *inhoud* tegenover elkaar gesteld. Platonisch is de heroïek van de 'in de hemel trillende speren' uit *Aubrey Beardsley*, met het even opklinkende contrapunt van ver daar beneden het uitgeblazen kaarsje; Platonisch is de 'ster die de zon overstijgt' in *Memlinc*, Platonisch zijn in *Tweeërlei Dood* de 'woorden die zich loszingen van hun betekenissen', daar op die hoge, onbewoonbare standplaats in de ether (ook aangeduid in *Twee Reddelozen*), waarop de tegenstelling volgt in een reeds veel aardser visioen, dat zich dan in *Het Steenen Kindje* met het ideaal ontwarbaar schijnt te vermengen, - maar ook hier Platonisme, want het 'kindje' mag dan in zijn bij uitstek aardse intimiteit eerder de gedachte opwekken aan de ontvangende moeder dan aan de hemelbestormer die het verwekt of verlost, daarnaast vertegenwoordigt het toch ook, kenmerkend Helleens in zijn voltooide, afgebakende plastiek, het goddelijk gevormde ideaal, dat het menselijk streven bij de dichter wakker roept en hem uit zijn begrensdheid doet treden. Platonisme zelfs nog in *Het Lied der dwaze Bijen*, dat naar toon, factuur en tijd van ontstaan nog geheel tot de kring van *Vormen* behoort, - maar hier voltrekt zich de overgang, de omslag! Op deze grandioze, zich op eenzijdig opgehoogde terzinen als op schroefbladen omhoogwindende veroveringstocht naar het onzienlijke, volgt de steile neerstorting van die 'van nature hun hartstocht meenden te kunnen onderbreken', een prachtig uitgewerkt - en naar het slot toe ongewoon sterk ontroerend - Icarus-motief.<sup>1</sup> Het onbe-

1 Dit vaak duister geheten gedicht is van a tot z verstaanbaar, als men zich niet laat afschrikken door enkele ongewone wendingen. In 'verbitterde de bloemen' betekent verbitteren niet boos maken, maar, letterlijk, bitter maken. Het 'nietnoemen' is een versterking van 'nèt niet, noemen'. De uitdrukking 'bezwaken naar het ontwijkend teken' is een concentratie in een ruimtebepaling, zoals men die ook vaak bij Slauerhoff aantreft.

perkte najagen van het ideaal ‘in levenden lijve’ is onmogelijk, zo houdt dit gedicht ons voor, de dood straft het te langdurig verblijf in die ijle regionen met vernietiging: het is dezelfde belemmering, die zovele mystici ondervonden, zodra zij niet meer voorzichtig traspengewijze te werk gingen. In de inleiding tot *De Pen op Papier*, zijn enige prozageschrift, horen we nog iets meer over Nijhoff's reactie op deze onmogelijkheid. Het gaat er nu om, God, of beter het verlangen naar God, ‘in het lichaam’, dus in kiem, onbewust, bij zich te houden, nadat de hachelijkheden ener ‘visio dei’ al te onomstotelijk gebleken zijn; en een terugkeer naar de aarde neemt een aanvang, een onmiskenbare, doch lang niet onvruchtbare resignatie, in welk teken dan de latere produktie staat: het merendeel van de verzen uit *Nieuwe Gedichten*.

Intussen is er geen sprake van, dat door deze nieuwe oriëntering het bovengenoemde dualisme verbroken zou zijn. Vertoont Nijhoff's latere stijl alle kenmerken van een diep gelegen tweeledigheid, ook zijn geesteshouding draagt deze stempel nog. We mogen dan ook enkel en alleen een accentverschuiving vaststellen, een verschuiving in het evenwicht tussen opstijgen en neerdalen, en steeds moeten we er op verdacht blijven, dat deze nieuwe, ‘tellurische’ mentaliteit slechts een episode betekent in zijn ontwikkelingsgang, naar haar strekking te vergelijken met Faust's afdaling naar het rijk der ‘Mütter’. Tragisch en onherstelbaar in het *Lied der dwaze Bijen* en zelfs reeds in de door niets te wekken steriliteit van het ‘Steenen Kindje’, blijkt de breuk toch steeds weer opnieuw voor overbrugging vatbaar te zijn, en het is van een grote bekoring de ingewikkelde verbindingsfiguren gade te slaan, die de beide tendensen, waarvan thans de dalende alleen maar de overhand heeft verkregen, met elkaar aangaan. Daar is dat belangrijke gedicht uit de nieuwe bundel, *Het Veer*, dat, ware het lyrischer, als programmatisch pendant tot de *Dwaze Bijen* ook ‘Het Lied van de wijze Sebastiaan’ had kunnen heten. Na zich eigenhandig van zijn pijlen te hebben ontdaan, zwerft Sint Sebastiaan als geest door een Hollands landschap en reïncarneert zich ten slotte, het hemels voortbestaan in de vorm van een wegzwevende vogel afwijzend, in een kind, dat daar op het punt staat geboren te worden. Ook hier de

dood, die de beide vormen van leven en voortleven pas scherp tegenover elkaar stelt, ook hier, evenals in de *Dwaze Bijen*, een confrontatie van opstijgen en neerdalen, waartussen nu, bewuster en minder noodgedwongen dan daar een keuze gedaan is. Dit neemt niet weg, dat ook hier nog dualisme heerst tussen de twee bewegingsmotieven, tussen het ‘diepe bloed’ en de ‘hoge hemel’, tussen lichaam en geest, en datzelfde geldt voor *De Soldaat en de Zee*,<sup>1</sup> *Het Klimop* en *De Schrijver*,<sup>2</sup> waarin wij, in alle mogelijke, hier niet nader te bespreken variaties, steeds voor dat éne alternatief komen te staan. Dat de bedoelde keuze duiden zou op een zich afwenden van het bovenzinnelijke principe, een opgeven niet alleen van Platonisme, maar ook van christelijkprojecterend Byzantinisme, lijkt mij onjuist. De in *De Pen op Papier* geïnaugureerde terughouding is duidelijk een voorlopige, berustende op tijdelijke onmacht, vermoeidheid misschien. Bovendien: de godheid wordt niet *ontkend*, de godheid wordt *aan woord gelaten* door de dichter, die erover zwijgt! Zo ook in *Het Veer*. Sebastiaan wijst de geest af, omdat hij zelf geest is en als zodanig, in neerwaartse drang, naar de materie verlangt. Ten opzichte van God blijft hij de mens, wie door barmhartige genade toegestaan wordt te dalen in plaats van te stijgen; ten opzichte van het kind dat in het huisje bij het veer geboren wordt vertegenwoordigt hij de goddelijke macht, is hij met goddelijke

- 1 De watersymboliek wijkt hier enigszins af van de bij Nijhoff gebruikelijke. ‘Water’ staat hier voor het grenzenloze, het gevaarlijke avontuur, dus eerder voor de richting naar *boven* van de *Dwaze Bijen*.
- 2 In dit laatste sonnet, een der duisterste uit de bundel, wordt het ‘omlaag’ belichaamd door de neerstrijkende vogels, die de woorden symboliseren. Maar wat aan te vangen met het meer dan obscure tweede kwatrijn, waarvan men toch vermoedt, dat het een belangrijke sleutel leveren kan tot Nijhoff's levensbeschouwing? Zelf denk ik aan de volgende uitleg, die overigens andere interpretaties allerm minst hoeft buiten te sluiten. De ‘lichamen van wier volmaakte schoonheid een flauw spoor in kleding overblijft’ vertegenwoordigen het heidens-Apollinische element, waartegen de dichter zich niet meer opgewassen voelt. Verhuld als zij blijven, laten zij hem nog slechts de mogelijkheid over zelf een ‘evangelie uit te stralen als reclame’, in zijn ogen nu niets anders dan een parodie op hun onverhulde, volmaakte schoonheid. Beter zal hij er aan doen zich tevreden te stellen met hun oogopslag, die toch altijd nog tot hem komt, niet meer als goddelijke lichamelijke, waartoe men, al ‘uitstralend’, opklimmen moet, maar als de onopzettelijke en bescheiden gift van een simpel menselijk contact.

macht omkleed, en het wonder is er door zijn mens-zijn niet minder op geworden. Zoals men ziet, ook hier weer de middelaarsfiguur de ‘verloste verlosser’, welk dualistisch motief zo kenmerkend is voor de cultuurfase, waaraan wij Nijhoff's poëzie hebben getoetst. Dat het hier in wezen slechts gaat om een omkering in de richting van vergoddelijking en niet om een schrappen van het eindpunt, volgt ten overvloede uit het onmiskenbaar ‘uranische’ karakter, dat de meest aardse conceptie van het ‘diepe bloed’ bij Nijhoff nog is blijven dragen. Wie eenmaal de hemel veroveren wilde, vindt hem steeds terug, ook op de terugtocht. Het is deze geheimzinnige, in sloten, kantines, scheersalons en kraambetten naar beneden geprojecteerde katakombenhemel, waarover ik in de loop van dit opstel reeds sprak, die het transcendent-bovenpersoonlijke gehalte van Nijhoff's poëzie ook daar blijft bepalen, waar hij zich op de meest alledaagse wijze onder de mensenmenigte mengt en zijn *Awater* afhaalt van kantoor. Zijn poëzie mag er dan menselijker op geworden zijn, reeds uit de overvloed van visioenen, die hem juist in deze nieuwe periode te beurt valt, blijkt maar al te duidelijk welke bancirkel hem nog steeds omgeeft. In een half bewust, half instinctief beoefende regressie openbaart zich in dezelfde primordiale symbolen, in die typisch Nijhoffse drieëenheid van kind, moeder en gemeenschap (broer, vriend), dezelfde hemel van vroeger. Het individu valt uiteen in elementen, die het altijd al nastreefde, en in het prijsgeven van de omschreven, bewuste persoonlijkheid, de terugkeer tot het anonieme leven, het deel hebben aan een oergemeente, aan het ‘volk dat schoner zee is dan water’, waarin het Ik zich oplost en dat ons ontheft van eigen individuele keuze, eigen willen en denken, voltrekt zich de wedergeboorte binnen een gebied, dat hij nimmer verlaten had. De kinderlijkheid van *Awater*, die hier de dichter zelf toevalt, staat niet in tegenspraak tot de geraffineerd esthetische figuur van het stenen kindje dat hij in zich droeg, maar vormt er het primitieve, alleen maar later ontdekte voorstadium van. Dit alles trouwens is evenzeer voorwaarde voor de sterke eenheid van zijn oeuvre als dat het er de analyse en beschrijving in één trek van vergemakkelijkt. Maar is het ook een waarborg voor een zo gunstig mogelijke verdere ontwikkeling van de dichter Nijhoff?

Over de gevaren van iedere regressie, iedere passieve terugkeer tot een vroegere, 'overwonnen' geachte trap van ontwikkeling, is genoeg geschreven om er hier niet over uit te hoeven wijden. Waar ik echter in het bijzonder op wijzen wil is, dat deze gevaren zich snel vermenigvuldigen, wanneer met de tot hun oorsprong vervolgde tendensen niet tevens het ritueel wordt opgelost, dat hen van de aanvang af aankleefde. Is dit niet het geval, blijft de geest zich projecteren in geldige symbolen, geldige, substantiële bovenzinnelijkheid, dan spreken wij, bij alle herwonnen primitiviteit, onschuld en argeloosheid, van Byzantinisme: primitieve gevoelswereld bij behoud van een gecompliceerde en gesanctioneerde vormcultus. Willoze overgave, 'geïnspireerd' leven, op gemeenschappelijke genademiddelen van kerk of kinderkamer of op de Eros van het groepsverband berustend, bestendigen die gevaren nog 'in saecula saeculorum', en dan eerst wordt de verstarring, die ieder Byzantinisme zo niet kenmerkt, dan toch bedreigt, tot een voldongen feit, wanneer de in uiterste zelfvernaauwing gevonden elementaire levenswaarden zich niet steeds opnieuw laten zoeken, vinden en verliezen, doch in katholiserende herhaling beschikbaar blijven voor de formule.

Aanwijzingen van deze vernauwing, die niet meer terug kan, en een daarmee gepaard gaande verstarring, treft men slechts zelden aan in Nijhoff's poëzie. Maar ze zijn aanwezig, - ze zijn aanwezig vooral in *Nieuwe Gedichten*. Ondanks de schijnbare verruiming van levenshouding, ondanks alle verbroedering met de dingen des gemenen levens, hebben zij een beperkter horizon, deze verzen, geven zij minder vaak tekenen van een vlucht en vervoering, die de 'dwaze bijen' nog in zulk een gevaarlijke mate kende. Wie bij dit stadium van Nijhoff's poëzie, zoals het zich in 1935 overzien en beoordelen liet, stilstond, moest zich inderdaad de bange vraag stellen op welke weg hij zich gewaagd had. Hij heeft zelf het antwoord gegeven! In de poëzie, die hij daarna nog schreef, niet talrijk, maar van een eminente betekenis en met een opmerkelijke weerklank onder de jongeren, bleken de bijen hun hogere dwaasheid nog niet verleerd te zijn en de Awateriaanse figuren hun stuwkracht niet in een assonerende liturgie verloren te hebben. Zelden openbaarde een vers zulk een tech-

nisch meesterschap naast zulk een losheid van allure als het grote werkstuk *Het uur U*, dat *Awater* achter zich laat als een behoedzame voorstudie. Hier is de vervoering van het slot van het oudere gedicht bestendig geworden, hier wordt iedere Byzantinistische verstarring gelogenstraft! Reeds dat dit gedicht, in tegenstelling tot *Awater*, in één trek geschreven schijnt te zijn, levert een der merkwaardigste voorbeelden van regeneratie op, die in onze literatuur zijn aan te wijzen. In *Het Uur U* moet men inderdaad naar het Byzantinisme zoeken, en wat men ervan vindt kan een dichter slechts tot eer strekken.

*1935-1940*

## H. Marsman als Apollinische persoonlijkheid

*'Lier en boog wil ik liefhebben!' Homerische hymne.*

Een kunstenaar kent men aan zijn werk, dit werk hangt weer in doorslaggevende mate af van de tijd waarin het ontstond, - en onze tijd mag dan van alles begunstigen en begunstigd hebben, stellig niet het ontstaan van Apollinische poëzie! Een dichter, krachtens zijn wezen onder het schutpatronaat van Apollo staande, komt in onze dagen niet aan het woord op een wijze die met zekerheid tot de kenmerken van dit wezen doet besluiten; er treden afwijkingen op, omkantelingen in het tegendeel; de kunstenaar verzet zich tegen zijn eigen Apollinisme, ontvlucht het, durft het niet aan; en voor het resultaat doet men elkaar andere namen aan de hand: romantisch, vitalistisch, modernistisch, Dionysisch, Faustisch... Om het Apollinisme in deze schijn gestalten te onderkennen, moet men al bijzondere wegen inslaan, en vaak zeer willekeurige, eigengereide wegen. Eén voorbeeld slechts: de Apollinische mens is van karakter optimistisch; hij is op de toekomst gericht, niet op het verleden; als kunstenaar is hij iemand voor bloeitijden en culturele hoogtepunten, - hij hoort dus niet in onze tijd thuis, die wel het stijgen der Dionysische sappen gedooft, maar niet de geometrische

schoonheid der bloem, waarin deze sappen tot rust en verheldering zijn gekomen. En inderdaad, het werk van H. Marsman, tot aan zijn laatste bundel, *Tempel en Kruis*, schijnt alles eerder dan optimistisch, tenzij men fors interpreterend te werk gaat. Zelfs de laatste bundel zal niemand zo willen noemen. Zelfs de gerichtheid op de toekomst, het meedogenloos afsnijden van het verleden, vindt men hier toch ten stelligste uitgesproken: 'Keer nooit weerom, zie naar uw jeugd niet om'; - en: 'De mens moet verder gaan... als het verleden trekt, zoek dan een land, dat niemand heeft begaan...' (pag. 20-21). - Hier kijkt de god, wiens aanwezigheid men zou willen begroeten, onmiskenbaar om de hoek, al laat hij zich gemakkelijk weer verjagen.

Toch heeft zulk een dubbelzinnig en licht te ontveinzen Apollinisme boven verwante vormen, die in gelukkiger tijden tot stand kwamen, vaak voor, dat er het essentiële in geopenbaard wordt niet zozeer van wat het Apollinisme *is*, maar waarnaar de Apollinische mens streeft, - d.i. de mens die gelijkvormig mag heten aan de lichtende gestalten, die de Grieken voor de geest zweefden, wanneer zij de Delphische godheid opriepen. Daar waar door de omstandigheden zijn kunst rudiment blijft, toont zich de Apollinische kunstenaar psychologisch toegankelijker. Men behoort daarbij de blik te scherpen voor wat in artistieke zin heel goed het bijkomstige kan zijn, wat zich meer in impuls openbaart dan in gestalte, meer in richting en levenshouding dan in eindpunt en levensresultaat. Om iemand als Marsman als Apollinische figuur in ons cultureel milieu neer te zetten moet men hem persoonlijk hebben gekend, moet men hem althans *zien* als 'persoon'. Dat een naar het Apollinische strevende, maar in dit streven door culturele krachten belemmerde persoonlijkheid op een haar na te verwisselen is met wat men, in geijkte antithese, aanduidt als 'Dionysisch', - van welke geesteshouding het 'streven', zònder doel haast, onafscheidelijk geacht mag worden, - behoeft ons niet af te schrikken, te meer omdat op die antithese, in haar strengste vorm, nog wel een en ander af te dingen is. Niet voor niets hadden in Delphi de beide goden, Apollo en Dionysos, het jaar onder elkaar verdeeld, zij het ook in ongelijke delen! Bij een mythologische plaatsbepaling als hier beproefd, beschouwe men de god van boog en lier niet onverbrekkelijk ge-

bonden aan de negatieve schim van zijn turbulente tegenspeler, en vergete men het beroemde Nietzscheaanse schema, dat trouwens zulke twijfelachtige Apollinische figuren als de wijsgeer Socrates binnensmokkelt...

Apollinisch noemen wij datgene wat zich aandient als een tweeenheid van maximale beheersing en maximale fijnbesnaardheid. Deze fijnbesnaardheid moet niet verward worden met fijngevoeligheid zonder meer, en zeker niet met ontvankelijkheid en impressionabiliteit. Misschien is 'kieskeurigheid' een betere term; hier ligt het accent meer op de kritische functie dan op de emotionele. Men kan zelfs aannemen, dat een meer op de voorgrond tredende ontvankelijkheid, hetzij voor emoties, hetzij voor zintuigelijke indrukken, met de drang tot heersen en beheersen, deze belangrijkste wezenstrek van het Apollinische, niet te verenigen is. De lier van Apollo zweemt steeds meer naar de boog dan naar de Aeolusharp. Iedere verfijning van het gemoedsleven, ook de meest autonome en van impressies onafhankelijke, put zich snel uit in de meedogenloze strijd, die de Logos haar oplegt, - althans, en dit is een gewichtig voorbehoud, zolang wij over kunst en kunstenaars spreken. Waarschijnlijk is die fijnbesnaardheid, welke zich het gunstigst laat leiden door de heerszuchtige wil tot vervolmaking, de wil tot het absolute kan men ook zeggen, eerder bij de criticus (kunstcriticus) te zoeken dan bij de kunstenaar, die qua talis steeds naar het 'Dionysische' type zal overhellen. Toch beschouwe men de Apollinische kunstenaar niet als een mengfiguur. De strijd tussen het veralgemenen door de veeleisende norm en het verbijzonderen, waarop iedere esthetische vormgeving berust, - en hier herhaalt zich slechts met andere woorden diezelfde strijd tussen heersen en ontvangen, - zou daaraan kunnen doen denken; maar door de Apollinische kunstenaar wordt deze strijd zelden als zodanig gevoeld, en al zal Marsman's uitspraak, dat 'de scheiding tussen normeren en creëren niet meer dan een onderscheid kan zijn' (*Verzameld werk* III, pag. 196), lang niet altijd voor hemzelf gegolden hebben, dat hij de toenadering tussen deze twee werkazzamheden als postulaat stelt, is toch wel veelzeggend. En eindelijk vergete men niet, dat iedere grondvorm

van denken of voelen, in wetenschap of kunst, tot een conflict van tegenstrijdige krachten te herleiden is, waarvan het zwevend evenwicht wel een analytische demonstratie der samenstellende bestanddelen gedooft, maar geen splitsing in nieuwe, en meer fundamentele grondvormen.

Wanneer men nu erkent, dat ook het Apollinische type aan innerlijke strijd onderhevig is, dan zal men moeten inzien, dat de befaamde attributen der z.g. klassieke kunst, die men in ieder vademecum vindt opgesomd, zoals orde, maat, harmonie, heldere eenvoud, strenge bouw, objectiviteit, verhevenheid., e.t.q., slechts late produkten kunnen zijn, en, zo al discutabel als iets anders dan voorbarige projecties rechtstreeks in het goddelijke, - en men moet toegeven, dat de god Apollo een royaal doelwit vormt voor zulke projecties, - eerder op het *werk* zijn betrokken dan op de persoonlijkheid, die het werk schiep. Maar hoe disharmonisch, mateloos en subjectief ook in sommige gevallen, steeds is de Apollinische mens te herkennen aan een eigenschap, die zich onmiddellijk uit zijn wil tot beheersen laat afleiden en die harerzijds de onmisbare voorwaarde vormt voor de schoonklinkende attributen, die zijn al of niet denkbeeldige staat van voltooiing kenmerken. Deze eigenschap is de *distantie*, het afstand nemen, in letterlijke en figuurlijke betekenis. De Apollinische mens stelt zich op een afstand van de wereld op, nog niet zozeer om haar te overzien of te beoordelen als wel om zijn verantwoordelijkheid voor de wereld te kunnen dragen, en haar de wetten te kunnen stellen, die zij behoeft. Dit afstand nemen is een onvermijdelijk gevolg van de noodzakelijkheid om een 'archimedisches punt' bezet te houden, van waaruit zoveel mogelijk gegevens synthetisch te beheersen zijn, zonder dat men gedwongen is tot de dingen zelve af te dalen. Hiermee hangen enkele andere eigenschappen samen. Een veelal slecht ontwikkelde zintuigelijkheid, een zekere onwil om zich met aardse complicaties, levensbeelden en natuurgetrouwe portretten in te laten, een nauw verholten minachting voor het realistische detail, dit alles karakteriseert de Apollinische kunstenaar al evenzeer als de priesterlijke agressiviteit, waarmee hij zich, mocht het dan eindelijk eens nodig zijn, onder het gewoel mengt, zich openbaart, en zijn woord spreekt, - méér doet hij gewoonlijk

niet, want het volgend ogenblik heeft hij zich al weer naar buitenwereldse regionen teruggetrokken, zoals ook Apollo zelf op gezette tijden in een zwanenwagen naar de Hyperboreeërs verdween, om daar, ‘van verre treffende’ of zich hoogstens in flitsvormige epifanieën openbarend, niet minder doelmatig de god te zijn die hij nu eenmaal wezen moest. Marsman's strijdlust was bekend; maar men moest oog hebben voor de wijze waarop deze trek zich uitte, en die, in tegenstelling tot de niet minder strijdlustige Du Perron, bij uitstek Apollinisch, d.w.z. inderdaad ‘van verre treffend’ was. Naar de ervaring, die ik met hem opdeed, kwamen die aanvallen zeer onverwachts, en, het mag toeval zijn, meestal per brief uit verre landen, en na een lange periode van zwijgen<sup>1</sup>. Daarbij vergeleken, had Du Perron veeleer de neiging om zijn tegenstander, waar de beschaafde zede hem belette die tot moes te slaan, bij een jasknoop te vatten en uitvoerig te apostrofiëren. Bij Marsman waren er trouwens slechts zelden ‘tegenstanders’ in het spel; er had hem alleen maar iets gehinderd in de wereld der verschijningen, er had zich iets of iemand, die hem persoonlijk geen strobreed in de weg had gelegd, onttrokken aan de door hem opgestelde of als geldig aanvaarde wetten, een nietig individu, dat in laakbare hybris tegen de abstracte orde in opstand kwam, - dan zond hij zijn pijlen; zonder verdere consequenties overigens, want hij was de eerste om zijn ongelijk te erkennen, op grond van het inzicht dat ook hijzelf tot de wereld der verschijningen behoorde, - zijn ongelijk te erkennen, en in een volgend seizoen nieuwe pijlen af te schieten.

Apollo is de god der katharsis, de god van zuivering en verzoening. Hij is dat in die mate, dat hij, zelf het voorbeeld gevend, voor de dood van de draak Python - door sommige moderne mythografen met de moederfiguur in verband gebracht - boete heeft moeten doen door lange jaren van dienstbaarheid. Bij Marsman vindt men deze drang tot katharsis, van zichzelf of van anderen, uitgesproken in talrijke gedichten, en b.v. in het opmerkelijke prozastuk *Drijfzand*, dat haast de indruk maakt

1 Hetzelfde merkt men op bij die andere Apollinicus, Stefan George, wiens verhouding tot Verwey volledig in het teken heeft gestaan van felle aanvallen, die soms door een periode van jaren van elkaar gescheiden waren.

van een afscheid vóór een ritueel, offer of boetedoening. Dat Parijs hier de rol van Delphi speelt, betekent slechts, dat Marsman in de keus van de door hem ingestelde eredienst en de daaraan verbonden geestelijke oefeningen volkomen eigengereid te werk ging. Want welbeschouwd deed het er - typisch priesterlijke trek! - weinig toe waarvàn men zich zuiverde, - indien er maar gezuiverd werd, zonder meer<sup>1</sup>. Men zou zelfs kunnen volhouden, dat het er de Apollinische mens nergens anders om te doen is dan om het verschil te laten zien tussen het zuivere en het onzuivere, de kloof tussen het eeuwige en het aardse, d.w.z. de distantie, die dan van middel tot doel is geworden, van factor in de beoefening der katharsis tot voorwerp van contemplatie. Natuurlijk moet men in deze dingen wel onderscheiden tussen derol van de god en die van de adept, - het Python-verhaal bewijst trouwens, dat bij de Grieken in dezen geen strenge scheiding werd betracht, daar zelfs Apollo niet ontsnapt aan de ijzeren wetten van de vergelding der bloedschuld, - maar zoveel is zeker, dat de taak van de Apollinicus, laat hij dan van het onsterfelijke en het sterfelijke aandeel van het Apollinische evenveel in zich hebben, maar al te vaak beperkt blijft tot het leren van het onderscheid tussen god en mens, en niets anders. Het beroemde 'ken u zelf', dat bij Socrates zijn zoeklicht tot in de modernste zielsanalysen vooruit schijnt te werpen, betekende aanvankelijk niets anders dan 'erken, dat ge slechts een mens zijt', hetgeen ook bepaald Apollinischer aandoet, d.i. voornamer, van meer distantie getuigend, dan het Socratische en dus vulgairder doorwoelen van het eigen hart ('Sokrates war Pöbel', zegt Nietzsche!). Waar nu de spreuk in haar oorspronkelijke betekenis door de Apollinicus aan zichzelf en aan anderen voorgehouden kan worden, daar gaf Marsman in zoverre aan het tweede de voorkeur, dat hij, ook waar hij het eerste deed, er zich zeker niet bij neerlegde. 'Ik kom tòch van de sterren', - een zeer karakteristieke getuigenis van Marsman's 'alter ego', - de jonge Jacques Fontein, die aan een eigen geboortelegende - zoals dat

1 Vgl. ook het overwicht van de rituele vorm boven de inhoud van de ritus bij Stefan George. 'Was die Substanz ist, macht nichts aus. Sic kann ein schwarzer Stein sein oder eine grüne Kugel.' (zie Albert Verwey. *Mijn verhouding tot Stefan George*, pag. 65.)

een god betaamt - de voorkeur geeft boven de gegevens der seksuele 'Aufklärung' op school. De hoogmoed, die hieruit spreekt, - Marsman zei vaak zelf, dat hij hoogmoedig was, hij wist er geen beter woord voor, het was iets anders dan ijdelheid of eerezucht, - behoeft men niet al te ernstig op te vatten; maar zoveel is toch boven iedere twijfel verheven, dat hij met zijn gedichten bovenal een exempel heeft willen stellen van wat het menselijke - of laten wij algemener zeggen: het bestaande, het existierende - zijn kan onder goddelijk gezichtspunt. Deze gedichten moesten de afstand tonen tussen het volmaakte en het waardeloze, het volstreckte en het betrekkelijke, tussen eeuwigheid en tijd. In het pijlsnel heen en weer schieten tussen nul en oneindig, als wijzers op een schaalverdeling, vonden zij hun bestemming. Of zij als zodanig, als gedicht, volmaakt waren, viel daarbij geheel in het niet.

De legende van een hoogmoedige, eigenzinnige of bemoeizieke Marsman is te snel gevormd! In de jaren, waarin ik hem leerde kennen, - dat was na 1933, het jaar waarin hij het trots geresigneerde *De dood van het vitalisme* schreef, - had hij weinig meer van de dictator waarvoor hij uitgekreten was, en naar het priesterlijk Apollinische, dat zich natuurlijk gemakkelijk laat verwarren met het dictatoriale, moest men zoeken, wanneer men het opmerken wilde. Hij wilde niet dwingen, nauwelijks overtuigen, maar opvoeden, leiden, en dit dan nog op de meest onmerkbare wijze, - de wijze van de goede opvoeder. Zo er ooit waarheid school in de uitspraak, dat de wezenlijkste eigenschappen het lichtst over het hoofd worden gezien, dan gold dat voor Marsman's Apollinisch priesterschap in die jaren. Over het enorme verantwoordelijkheidsgevoel, dat hem bezielde, was het des te moeilijker zich een oordeel te vormen, wanneer men getuige was geweest van een onzekerheid van optreden, die eigenaardig afstak bij de zeer schaars geworden, maar naar de vroegere beschrijvingen te oordelen toch nog hoogst authentieke buien van agressiviteit. 'Strijdbaar en onkwetsbaar', zoals Jacques Fontein zichzelf en dus zijn schepper Marsman noemt, - de karakteristiek leek juist; maar de vraag stelde zich, waarvóór streed hij, en waardóór was hij te kwetsen? Wat nu dit laatste be-

treft liet zich vaststellen, dat de schuwheid, die men nu en dan bij hem opmerkte, minder een schuwheid was voor anderen dan wel een schuwheid voor de eigen impuls om die anderen in geestelijke zin te beheersen, - d.w.z. leiding te geven, aan te drijven, met volkomen behoud overigens van de wilsvrijheid der aangedrevenen. Marsman's verlegenheid was de verlegenheid van de pedagoog, die niet weet of zijn pedagogische bestrevingen in goede aarde zullen vallen. Natuurlijk had hij slechte ervaringen opgedaan hiermee; hij sloop om de brij als een kat, die zich al eens gebrand heeft. De didactische subtiliteit, die hieruit voortvloeien moest, gaf de merkwaardige figuur te zien van de legende van een paus op papier en daarnaast een persoonlijk optreden, dat al niet tactvoller, vrijer, zachter en ruimdenkender had kunnen zijn dan het was, en dat blijkbaar voortspoot uit het instinctief genomen besluit om voortaan alleen nog door het gegeven voorbeeld invloed uit te oefenen, niet door te polemiseren of te leraren. Marsman moet in de loop der jaren hartgrondig het land hebben gekregen aan 'leerlingen', over wier werk men heengebogen staat. Hier immers werd de distantie al te fataal opgeheven, - om overigens in zijn geval prompt te worden hersteld in een donderbui over het hoofd van degene die het wagen dorst hem met zulke 'rotgedichten' onder de ogen te komen. Maar deze kruidige anekdote hoort nog in de eerste periode thuis.

De tegenstrijdigheid tussen een Marsman, die er de voorkeur aan gaf zich in gezelschap niet in zijn ware gedaante te tonen, - al effaceerde hij zich allerm minst en al was hij een briljant en humorvol causeur op zijn tijd (ook anekdotisch verteller en goed nabootser, eigenschappen die in zijn werk onbenut zijn gebleven), - en een Marsman, die in 1925 in *De sprong in het duister*, en nog in 1927 in *Gedachten bij 'Nieuwe Geluiden'*, van zulk een paraat en voor de betrokkenen stellig wel eens drukkend verantwoordelijkheidsbesef had doen blijken, - 'laat Anthonie Donker zijn avondwandeling staken en op zoek gaan naar sterren en sneeuw... laat hij dansen 's avonds in Katendrecht - laat het voller en donkerder worden in de aderen van Theun de Vries...' - loste zich dus gemakkelijk op, wanneer men beide elementen wist te herleiden tot het wel zeer Apollinische begrip 'bemoei-

zieke distantie', of 'ingehouden bemoeizucht'. Dat Marsman zich, innerlijk, met alles bemoeide wat hem ook maar even aanging, levert misschien een verklaring van zijn afnemende produktie: maar hij liet er al minder en minder van blijken; en de toeschouwer, wilde hij niet volslagen hulpeloos tegenover het fenomeen Marsman blijven staan, had wel zeer nodig de blik te scherpen voor de onmerkbare wijze waarop hij zich van wijde levenskringen het geweten en het middelpunt had gemaakt, voor het priesterlijke afwegen, het kieskeurige meten, en de pijn om het gemetene vast te nagelen, kortom voor datgene wat wij Apollinisch noemen en dat op de lange duur, en zeker in een tijd als de onze, slechts gedijen kan op de *achtergrond* van het wezen van degene die met zulke gevaarlijke driften is begiftigd. Gevaarlijk vooral, omdat de afstand van achtergrond tot voorgrond: van persoonlijkheid tot werk, van normativiteit tot schoonheid, van boog tot lier, licht te aanzienlijk kon worden. De hand van een 'van verre treffende' trilt te krampachtig om nog de snaren te kunnen strelen; en wat de kunst aan weerbaarheid wint verliest zij aan schakering. Doch ook dit behoort bij het priesterlijke portret; en het bruuske impromptu, de improvisatie, die Marsman van de met hem vergelijkbare persoonlijkheden onderscheidt, is een negatief kenmerk van het meest positieve in hem. Priesterlijke figuren: wij ontmoeten ze onder onze dichters in A. Roland Holst en Hendrik de Vries; maar waar de eerste bijna uitsluitend de Dionysisch-Elysische zielsvervoering zoekt, de tweede vooral het Dionysisch-Chtonische in nachtelijke magie en duivelsritus, daar is Marsman de enige die op de naam Apollinisch aanspraak maakt.

Marsman's paradoxale ontwikkeling - een verblindend begin, een late voltooiing - kan niet beter worden verklaard dan door het gebukt gaan onder een gulden schema, dat pas tegen het eind van zijn leven vlees geworden is. De Apollinische kunstenaar 'groeit' nu eenmaal moeilijk, - zulks in tegenstelling tot de aan hem verwante 'klassieke' kunstenaar, al zou de pre-occupatie met zelfopvoeding en cursussen ter harmonische ontwikkeling bij iemand als Goethe (Wilhelm Meister!) ons eigenlijk wantrouwend moeten stemmen. Misschien is deze nadrukkelijke

groeï ook slechts een geflatteerd aspect van de groei met horten en stoten, die bij Marsman onze aandacht vraagt. Groei vooronderstelt een geleidelijk zich toeëigenen van het materiaal, dat organisch, volgens de structuurwetten der persoonlijkheid, omgezet moet worden; maar waar deze laatste bij de Apollinische kunstenaar ondubbelzinnig op de voorgrond treden, daar wordt het materiaal, dat zich ernaar voegen moet, - en ook indien het er zich naar voegen wil, - vaak even ondubbelzinnig geweigerd en afgestoten. Groei is niet denkbaar zonder een tijdelijke bevangenschap in de 'dingen'; wie zich niet aan de wereld verliest zal zichzelf niet vinden; en de Apollinische kunstenaar moet zich inderdaad dwingen om zich aan de wereld te verliezen. Krachtens een onmiskenbare blindheid voor de feiten en elementaire gegevens, welke onze chaotische, maar daarom niet minder onmisbare ervaring uitmaken, is in de Apollinische poëzie datgene waarin de stof moet worden omgezet steeds primair aan de stof zelf. Deze kunstenaars scheppen 'uit niets', lijkt het wel. Maar waar zij hun 'vorm' bij de geboorte meegekregen schijnen te hebben, daar rust op hen veelal de doem deze zelfde vorm, onbesmeurd, doch tevens onverrijkt, achter te moeten laten bij hun dood. In Marsman's poëzie overheerst allermint de 'vorm' in traditionele zin; men zal b.v. tevergeefs naar de sonnetvorm uitzien, die trouwens misschien eerder 'barok' is dan klassiek. Bovendien zou het dwaasheid zijn deze poëzie inhoudloos te noemen. Maar de inhoud zelf is 'gevormd', gevormd naar een levensschema, dat men herkent aan het definitieve en apodictische van uitingen, waarvan de dynamische kwaliteiten ons nooit moeten doen vergeten, dat hier de spontaneïteit zich reeds van de aanvang af ondergeschikt heeft gemaakt aan kunstmatige dwang, aan het onbedwingbare ongeduld van de dichter, voor hij nog aan het dichten toe was. De baan, die een pijl beschrijft, mag bewonderenswaardig zijn, pijl en boog zijn daarom niet minder kunstprodukten. Daar zij op afstand werken, geven zij de schutter macht over dingen waar hij eigenlijk geen recht op heeft, tenzij dan een goddelijk voorrecht. Op het neergelegde wild heeft de voorbarige boogschutter geen recht, want hij kent het niet, hij heeft het niet eens goed bekeken, hij zag slechts een loze beweging in het kreupelhout.

Deze onbekommerdheid, dit onbesuisde doden, grijpen en overheersen van wat niet tot het eigen, moeizaam opgebouwde wereldbeeld behoort, voegt de god, maar niet de mens. De god oefent zich in het luchtledig; zijn doel kan slechts gelegen zijn in het voorbeeld, dat hij stelt. Nog een stap verder, en men aanschouwt de god nog maar in plastische mikhouding, zonder dat iemand, en hijzelf wel in de laatste plaats, er zich om bekommert waar de gouden pijlen neerkomen. Zij verdwijnen in het duister zonder een spoor achter te laten, - nog in het jonge christendom is het waarmerk van het goddelijke, dat het licht in het duister verdwijnt! - maar naar een duurzame lichtbron, die de duisternis doorlicht en haar chaotische vormen zichtbaar maakt, vraagt men tevergeefs. Omgekeerd kan men staande houden, dat de befaamdste kwaliteiten van Marsman's poëzie juist te danken zijn aan deze roekeloze onbekommerdheid om het doel, waardoor weliswaar een zekere mate van inhoudeloosheid geriskeerd wordt, monotonie der motieven, retorische veralgemening, schetsmatige uitwerking, - maar nooit méér inhoudeloosheid dan nu eenmaal onverbrekkelijk gebonden is aan de praktijk van een dichter, die het volmaakte niet zozeer bereiken wil als wel aan anderen voorhouden als norm. Reeds door de algemene daad van het dichten wordt de godheid gediend; daardoor geraakt de bijzondere inhoud - in de ruimste zin des woords, dus niet alleen het 'onderwerp' - op de achtergrond. Een vers als *Salto Mortale*, een van Marsman's persoonlijke scheppingen, is misschien kenmerkender als illustratie van het bovenstaande dan de vrij talrijke 'pijl'-vergelijkingen in andere gedichten, die altijd nog opgevat kunnen worden als toevallige ontmoetingen in de wereld van het poëtisch décor. Marsman's gedichten kunnen zelve met pijlen vergeleken worden, ook als de pijl niet wordt genoemd. De vroege expressionistische verzen behoren hiertoe, - zij zijn ook in andere opzichten zuiver Apollinische visioenen, waarin als terloops, de chaos bezworen wordt met alle minachting voor de weerbarstige materie, die zich wellicht niet zal laten bezweren. In tegenstelling tot de Duitse voorbeelden, die Marsman heeft gekend, gaat de dichter bij hem nooit in de chaos onder, maar blijft er terzijde van staan, - 'terzij de horde' (*Einde*). Ziehier Apollo in

zijn eerste, ook later niet meer overtroffen epifanie (slot van *Heerscher*):

*hij stond,  
atoom en kosmos beide,  
en heerschend was in erts en greep  
over den werveldans der elementen  
d'ivoren glimlach van den stillen knaap.*

Een vers als *Ichnaton* kan men bestuderen terwille van de verschillen met A. Roland Holst, wiens invloed hier merkbaar is:

*eeuwen en koningen,  
wien het zwaard uit de handen sloeg en  
horden, die de vluchtende legerbenden  
in een weerlicht over de grenzen sloegen,  
allen zijn,  
in een tijdeloos staren de ruimte versteenend  
sneuveld over de westelijke heuveln verdwenen,  
spoorloos en zonder naam.*

Maar dan:

*Pijlsnel uitgroeiend is de zieke rank  
een vlam geworden: tusschen tweevoudig duister  
een slank, snijdend vuur...*

Meer nog dan deze niet mis te duiden evocaties is *Salto Mortale* een kort-begrip van Marsman's kunst in deze periode. De doelloosheid van een ziel, die als kogel het lichaam verlaat, om als boemerang terug te keren, - het wapen van een Apollo, die zuinig heeft leren omgaan met zijn pijlen! - is niet minder karakteristiek dan de gestalte van het vers: deze in trippelmaat voortjagende ritmen, die men als prototype het eerst aantreft in *De laatste nacht* (met ook reeds het 'identieke rijm', waaraan Marsman tot het laatst toe vastgehouden heeft), regels van drie of vier maatvoeten, enjamberend of van regel tot regel afgebeten, - beweging, en niets dan beweging, gedragen door een

kaal en verwonderlijk snel en etherisch versschema, waaraan beeldspraak, klank, gedachte volmaakt ondergeschikt schijnen te zijn, - het beroemde 'slanke vers'. Of was hier slechts een bijzonder vurig temperament aan het woord, en waren deze verzen niet als uitingen te beschouwen van een fundamenteel Apollinisme? Maar dan is het wel merkwaardig hoe lang Marsman aan dit schema, iets vertraagd in ritme alleen, heeft vastgehouden, tot in de jaren dat zijn temperament al lang was afgesleten aan zijn karakter.

Er zou met vrucht te speculeren zijn over de tegenstelling tussen temperament en karakter, ter verklaring van een stelligheid, een 'rechtlijnigheid', - in een van zijn prozastukken noemde Marsman zichzelf een 'rechtlijnige', - die zich even vaak delibererend voordeed, aarzelend, speurend, als van iemand die het spoor bijster was. Niet zonder recht kon ik in een vroeger artikel dat ik overigens slechts ten dele handhaaf,<sup>1</sup> spreken van 'dichterlijke eenlijnigheid.' Wie daarbij, symbolisch mediterend, aan de ééndimensionaliteit van de vlucht van de pijl wil denken, vergeet niet, dat de lier, het tweede attribuut van de god, zijn geluidsgolven in alle richtingen uitzendt en dus in wezen meerdimensionaal is, zoals ook reeds de 'boemerang' in *Salto Mortale* tot ruimtelijkheid overhelt, althans een cirkelbeweging beschrijft. Men moet een dergelijke symboliek nooit op de spits willen drijven; maar dat het laatste woord over de Apollinische kunstenaar gezocht moet worden in een conflict tussen één- en meerdimensionaliteit, of anders gezegd, tussen een maximale eenzijdigheid en een maximale veelzijdigheid, of, wat betreft de verhouding tot de buitenwereld, tussen eenzaamheid en gemeenschapszin, dat staat voor mij vast, en het zal nu mijn taak zijn Marsman's verdere ontwikkeling te schetsen aan de hand van dit conflict. Daarbij kan men in het midden laten of de éénheidsdimensionaliteit meer bij het 'temperament' behoort, de meerdimensionaliteit bij het 'karakter', - moeilijk te ontwarren grootheden uiteraard! - dan wel of deze eigenschappen in verschillende karakterlagen verspreid liggen, en de eerste b.v. een kenmerk is van de jeugd, de tweede van de rijpere leeftijd. De

1 Kroniek in de N.R.C. over *Verzameld Werk*.

opeenvolging van beide in Marsman's ontwikkeling schijnt voor dit laatste te pleiten.<sup>1</sup>

Iedere Apollinische kunstenaar is eenzaam, - hij begint ermee het te zijn, en hij behoort het te zijn in zijn begin. De uitwaaiende krachtvelden, waarover hij synthetisch heersend beschikt, plaatsen hem in een brandpunt, dat al haast in het oneindige schijnt te liggen, zodat het meest volledige, want alzijdige contact gelijkstaat met gemis aan contact, te meer omdat de dingen zelden antwoorden met een Apollinische weerklank en zich te vaak gedragen als werden zij niet beheerst. Zodra nu echter de Apollinische persoonlijkheid bespeurt, dat de ijzerdeeltjes, waaruit de wereld is samengesteld, zich niet naar hem richten en hem niet als hun magneet aanvaarden, zal hij bepaalde normen opstellen die een zuivering van de chaos beogen, een scheiding in geladen en ongeladen, door hem beheerste en niet beheerste onderdelen, en deze drang tot zuivering, of katharsis, zal dan tot het einde van zijn ontwikkeling beslissend voor hem blijven. Naar de wijze, waarop de zuivering wordt nagestreefd, zou ik drie stadia willen onderscheiden. In het eerste stadium vergenoegt de magneet er zich mee de door hem aangetrokken en hem reeds aanklevende ijzerdeeltjes alleen maar zo goed mogelijk te rangschikken; in het tweede wordt een klein segment der werkelijkheid uitgezocht om er de magnetische krachten op te beproeven; terwijl het derde gekenmerkt wordt door pogingen tot contact met àl het bestaande, met de wereld in haar geheel. Of zonder beeldspraak: de Apollinische persoonlijkheid richt zich achtereenvolgens op zichzelf, en vooral op het eigen lichaam (dat immers te beschouwen is als een door

1 Ook de mythologie pleit ervoor, zo men wil, doordat pijl en boog, als attributen van Apollo, aan de lier voorafgaan. De lier ontving Apollo van Hermes, na de bekende twist over de ontvreemde runderen. Maar lang voordat hij de runderen bezat, d.w.z. als knaap (volgens sommigen reeds in de moederschoot!) had hij de python met zijn pijlen gedood. Als doodsgod treedt Apollo vooral ook in oude mythen op, terwijl zijn sociale functies zich pas geleidelijk aan ontwikkelen. Zoiets 'bewijst' natuurlijk niets; maar een vingerwijzing is het toch wel, in zover de lotgevallen van een godheid de schepping zijn van verwante geesten, i.c. van Apollinische geesten, die hun eigen streven in de godheid projecteerden. Daarnaast dient men natuurlijk historische factoren niet uit het oog te verliezen.

de ziel 'aangetrokken' quantum materie, dat eigenlijk tot de buitenwereld behoort); op een uitverkorene, als evenbeeld van zichzelf: leerling, vriend of vriendin; en ten slotte op een 'gemeente', een secte vereerders, of volgelingen of welk collectivum dan ook, dat geacht kan worden onder Apollinisch gezichtspunt de wereld te vertegenwoordigen.

Indien men niet al te formalistisch te werk gaat, en ruimte overlaat voor combinaties en overgangsgevallen, kan men in Marsman's poëzie inderdaad deze drie stadia herkennen, met dien verstande dat het derde vrijwel uitsluitend is neergelegd in *Tempel en Kruis*, terwijl het eerste en het tweede over elkaar heenschuiven: zuiver lichamelijk-solipsistisch zijn eigenlijk alleen de verzen uit de jeugdperiode (*Verhevene, Vlam, Vrouw, Heerscher, Bloei, Einde, Gang, Schaduw, Wacht*); daarna komen de beide typen afwisselend voor, en soms in vereniging. Het is zeker een merkwaardige omstandigheid: dit gebonden-zijn van het Apollinische, een gesteldheid waarin vergeestelijking en distantie om de voorrang strijden, aan het zuiver lichamelijke in min of meer solipsistische of zelfs narcistische zin; maar begrijpelijker wordt het reeds, wanneer men in de wending 'zuiver lichamelijke' de nadruk legt op het eerste woord, en het lichaam minder beschouwt als belemmering bij het vergeestelijkingsproces dan als de allereerste taak, die de naar vervolmaking strevende geest op zijn weg ontmoet. Eeuwen van christelijke cultuur zijn ervoor nodig geweest om ons het inzicht te ontroven, dat de verantwoordelijkheid voor het eigen lichaam, het eigen 'leven,' - en hier wordt een verrassend licht geworpen op Marsman's vitalisme! - van iedere vergeestelijking de onmisbare grondslag vormt, al was het slechts als uitvloeisel van de op andere levensgebieden grif genoeg aanvaarde stelregel, dat men bij het naastliggende dient te beginnen om tot het verwijderde op te kunnen klimmen, - en zeker, waar dit naastliggende, naar zijn wezenlijke gedaante, al het andere in zich samenvat, zoals dit met het menselijk lichaam, als verkleind model van het heelal, het geval is. In dit opzicht is het Boeddhisme een betrouwbaarder leermeester, in het algemeen alle nietchristelijke religies, waaronder dan het Apollinisme, geboren ten overvloede in een zo corporele cultuur als de Griekse, een ereplaats inneemt. Bij Marsman, nog

voldoende christelijk beïnvloed wanneer het erop aankomt, doet zich toch opvallend vaak het ‘zelfgericht’, en zelfs het ‘ken u zelf’, onder lichamelijke vormen voor; voor wie hem persoonlijk kenden en voor wie *Zelfportret van J.F.* lazen, springt de zeer lijfelijke wijze van reageren op allerlei dat doorgaans tot het domein van de geest gerekend wordt, al evenzeer in het oog als de veelvuldige reinigingen in stromend water, baden in een rivier en dgl., die, op verschillende plaatsen in zijn prozawerk verspreid, haast het karakter aannemen van een ritueel, dat niemand straffeloos verwaarloost. En het bekende *Lex barbarorum*, het eerste duidelijk imperatief-priesterlijke vers van Marsman's hand, mag dan alles eerder dan Apollinisch van toon zijn, - al scholen er in de Apollodienst nog genoeg barbaarse elementen! - men zou er toch verkeerd aan doen het ‘wegnijden van de zwarte zieke plek uit mijn lichaam’ op te vatten louter als een geijkte vervanging van het geestelijke door het lichamelijke binnen het kader van een poëtische metafoor.

Tussen het eerste en het tweede stadium, deel hebbend aan beide, vindt men een treffend overgangsgeval: t.w. de Penthesileiafiguur, die in poëzie en proza is uitgebeeld, namelijk in de versserie *Penthesileia* en in het kort ‘in memoriam’ *Penthesileia* van 1926. Deze Marsmanniaanse Penthesileia kan gelden als een van de boeiendste personificaties van het ‘evenbeeld’, - leerling, vriend of vriendin, - waarop de Apollinische persoonlijkheid het eerst stuit bij zijn pogingen om het ‘zuivere’ isolement te verbreken, - boeiend vooral door de alles-overheersende betekenis die hier nog steeds aan het lichamelijke wordt toegekend! Daar het prozastuk minder bekend is dan de poëzie, citeer ik hier enkele passages: ‘... ik wed, dat uw preutsheid streng protesteert, dat een In Memoriam geen hartstochtelijk vereren van een lichaam moet zijn, maar een zachtzinnig beschrijven van een innerlijk leven... Penthesileia was voor mij een soldaat, en ik aan haar zijde voor haar: een soldaat. Geen geliefden, vooral, en zeker geen vrienden; want... de verhouding tussen haar en mij ontsprong niet aan, en dreef niet naar een verweven van zielen of van lichamen, en wat vriendschap betreft: er bestond tussen ons niet de minste vertrouwelijkheid. Penthesileia was allereerst en bijna uitsluitend: lichaam, zij had be-

grepen, dat, indien er een ziel is, deze alleen kan bestaan in een als het ware tastbare, vloeibare emanatie des lichaams... Dáárom verhardde zij het trillend fluïdum dat ook haar ziel was, en dreef het terug, zette het om tot haar oorspronkelijke substantie: lichaam. Door zelftucht, door gedrilde beheersing, door orde, door dwang verkoelde zij het vluchtige zielsvocht...' - Opmerkelijk hoe hier het lichaam door sublimering uit de ziel ontstaat en als een element van hoger orde wordt opgevat! Voor de verhouding tot de 'ik' is vooral typerend het nadrukkelijk vastgestelde ontbreken van alle normale erotiek; en ditzelfde geldt in zekere zin voor alle 'liefdesgedichten' die Marsman schreef, wanneer we tenminste van de late afdeling XI in *Verzameld Werk* afzien. Hier geen versmelting in elkaar van de twee, die enkel nog maar bij wijze van concessie 'geliefden' genoemd worden, maar een koele weerspiegeling; de wanhoop, de hartstocht, iedere verinniging van gevoel, gelden slechts het gemeenschappelijk lot, dat, bij zo weinig onderlinge verschillen, evengoed het eigen lot had kunnen zijn en niets meer dan dat. Penthesilea is zulk een weerspiegeling: van de dichter zelf. In *Paradise Regained* gaan de geliefden 'terug naar het Paradijs', maar zij vinden het paradijs niet in elkaar, zij blijven zich in een vervoerd parallelisme voortbewegen, en wijken in wezen weinig af van de *Twee Vrienden*, die 'geen van twee het Paradijs' vinden. 'Twee golven klinkend tot in eeuwigheid' (*Drie verzen voor een doode 2*), 'Twee stemmen, stijgend uit de klip: -o, red ons, wij vergaan!' (*Zinkend schip.*) 'Zo liggen wij naast elkaar als tweelingen, sluimerende kinderen'. (*Maannacht.*) 'Twee bloemen aan één rank' (*De laatste nacht*), - al deze citaten wijzen op een fundamenteel gemis aan drang tot vereenzelviging, tot het grenzenloos in elkaar opgaan, dat het Dionysisch-orgiastische aspect van alle erotiek uitmaakt. Het beeld van een koel en streng dubbelgesternte, van goddelijke tweelingen (Apollo en Artemis, bij mijn weten de enige figuren in de Griekse mythologie, waarin het tweelingmotief over beide seksen verdeeld is!), het motief ook van de zuster of halfzuster, die de rol van geliefde speelt, tot betere waarborg ener volstrekte eenzaamheid (*Zelfportret van J.F.*, *Teresa Immaculata*), een schets ten slotte als *De bezoeker*, waarin de onteigening van het 'ik' in en door de ander wel zeer

beklemmend voelbaar wordt gemaakt, dit alles getuigt inderdaad van een volstrekt on-Dionysisch solipsisme, dat zich zelfs nog, of dan juist terdege, weet te handhaven in een ‘solipsisme à deux’, - om de bekende term te variëren. Hoogstens wordt de schijn opgehouden van de ‘twee’, die nodig zijn om zichzelf te kunnen verliezen. Maar in werkelijkheid zijn de ‘twee’, hoezeer ook te boek staand als kern van iedere gemeenschap, vaak juist de beste waarborg om zich niet te hoeven verliezen, de beste waarborg voor egoïstische isolatie (vgl. de figuur van Sir Willoughby Patterne in Meredith's *The Egoist*)!, omdat het opgaan in één persoon het beste voorwendsel aan de hand doet om alle anderen te kunnen verwaarlozen, terwijl men in die ene slechts zichzelf behoeft te herkennen om ook van die kant zijn ‘egoïsme’ geheel onbedreigd te weten. Tussen ‘twee’ en ‘veel’ loopt een scherpere scheidingslijn dan tussen ‘een’ en ‘twee’, en zelfs waar de ‘twee’ nog eens verdubbeld zijn zoals in het demonische visioen *Twee maal twee*, staart uit de spiegel nog het verwrongen masker van het bevredigd-onbevredigde ik. Behoudt men na lezing van het volgende fragment (*Twee meeuwen*) niet het gevoel dat het cijfer 2 een haast overbodige arabesk is, dat evengoed één meeuw zeewaarts had kunnen vliegen?

*twee meeuwen hebben in dit uur hun nest verlaten.  
met kalmen, dragen wiekslag komen zij aandrijven  
over de duinen, die nu bijna donker zijn geworden;  
zij vliegen zeewaarts, een ondeelbaar paar  
dat voeling houdt met alle krachten  
die dezen avond het heelal beheerschen  
en meer dan met die krachten met elkaar;  
alleen niet met het landschap achter hen,  
niet met de warme nesten van hun zwermen,  
zelfs niet met hun jongen, zij vliegen westwaarts  
in een rechte lijn, als zachte pijlen,  
die den nacht doorboren...*

Voorals dan wijst zich dit alles als in diepste wezen Apollinisch uit, wanneer een didactische verhouding de aldus bevestigde heilige symmetrie gaat beheersen. Bevestigd, - maar nooit genoeg bevestigd! Want heeft de Apollinische mens in de onover-

zichtelijke veelheid der verschijnselen eenmaal zijn evenbeeld gevonden, dan zijn er ook zuiverende krachten en een nimmer aflatende aandacht voor nodig om het een evenbeeld te laten blijven en de twee-eenheid niet te laten ondergaan aan individuele verschillen. De leraar-leerling-verhouding is zelfs nog merkbaar in het geval van zulk een twijfelachtig Apollinische figuur als Meredith's Sir Willoughby, wiens gehele 'egoïstische' streven opgaat in krachtdadige pogingen de geliefde onbevlekt te houden, ver van de 'wereld'. Bij Marsman treedt deze verhouding aan de dag in *De dood van Angèle Degroux*, en de spanningen daardoor opgewekt zijn te meten aan de weestand van de vrouwenfiguur tegen dit soort identificatie-zonder-vereenzelviging, wanneer ik mij zo uitdrukken mag, - zonder levende uitwisseling, zonder de risico van het tastbare zelfverlies. Elders blijft zij vaak onuitgesproken, beperkt zij zich tot instinctieve nabootsing en assimilatie; hetgeen misschien te verklaren is doordat iedere didactische verhouding, die de gelijkwording immers *uitsprekt*, evenzeer en met nagenoeg dezelfde woorden toepasbaar is op anderen dan de uitverkorene, zodat hier de middelen, waarmee de isolatie van het tweetal bevestigd wordt, haar tevens dreigen op te heffen. Eén stap verder, en men heeft niet één leerling, maar twee, maar veel, men heeft een gemeente, men spreekt voor een schare volgelingen, men is in de cultuur ingeschakeld; en het derde Apollinische stadium kondigt zich aan, waarin de isolatie doorbroken is en de god uit zijn vereenzaming wordt verlost.

Het valt niet te ontkennen, dat bij Marsman dit derde stadium pas na uitputtende worsteling en veel tegenslagen bereikt is, en dat hij een culturele doelstelling eerst vond, toen het uitbuiten van zijn mogelijkheden al haast geen ruimte meer overliet voor iets anders. Apollo is cultuurgod bij uitnemendheid; hij is geen individuele god, zoals Dionysos. Daar staat echter tegenover, dat, waar Dionysos een gemeente als het ware pleegt aan te waaien (een 'thiasos' van faunen en hysterische vrouwen volstaat!), Apollo de kandidaat-volgelingen eerder van zich afstoot door zijn kieskeurigheid. Dionysos is altijd onmiddellijk bij de hand, haast al vóórdat hij aangeroepen wordt; hij dringt zich zelfs op, slaat met zijn vloek degene die hem durft weerstaan.

Apollo daarentegen bewaart de distantie, en wil alleen maar vereerd worden als 'voorbeeld', niet ter identificatie, zoals dat in de Dionysosdienst geschiedt, althans in de latere mysteriëns De vulgaire mens mag geen Apollo worden, hij mag slechts zorgen voor de 'weerklink', en waar deze weerklink ontbreekt, zoals de Apollinische persoonlijkheid Marsman dit voor zijn geval meende te moeten vaststellen, - vgl. het kwatrijn *Zonder weerklink* en het reeds genoemde *De dood van het vitalisme*, - daar trekt de god zich al spoedig in strenge afzondering terug, om nog slechts in adviezen aan gelijkgezinden, b.v. in 'voorschriften aan dichters', - vgl. de twee prachtige verzen, waarmee Marsman's 'Derde periode' opent, - zijn wetgevende werkzaamheid voort te zetten.

Niet los te denken van dit alles is Marsman's verhouding tot de dood, en het is hier misschien de plaats om daar iets dieper op in te gaan. Men kan als regel stellen, dat iedere Apollinische persoonlijkheid, zolang hij zijn 'gemeente' en daarmee zijn levensvervulling nog niet gevonden heeft, de dood zal aanroepen als ultima ratio om met geweld te zuiveren wat uit zichzelf niet zuiver wil zijn. Met een deel van zijn wezen behoorde Marsman zeer stellig tot het 'doodverklarend' genus, al redde zijn persoonlijke goedmoedigheid hem bijna altijd van hinderlijke exhibities in deze richting; maar voorzover hij mens was, - een bij de Apollinicus niet geheel overbodige restrictie! - moest hij ook een 'doodverklaren' van zichzelf door zichzelf vrezen: bestraffing van hybris, zo men wil, of, niet mythologisch gedacht, alleen maar een voor de hand liggende consequentie, in zover de Apollinische onverbiddelijkheid op de Apollinicus zelf terug sloeg. Niet aan de hoogste eisen te kunnen voldoen betekende voor iemand als Marsman de dood in het leven; want iedere volmaaktheid, ook waar zij slechts als ideaal wordt nagestreefd, doodt onherroepelijk al het onvolmaakte om zich heen. Voor hem had de dood vooral betekenis als doodvonnis: als een veroordeling van het minderwaardige en mislukte; hij voelde de dood als een schande, als de pijnlijke bekentenis van een tekort, en daarom, hoe vaak hij de dood ook bezongen heeft, men kan moeilijk zeggen, dat hij de dood *als zodanig* onder de ogen heeft gezien.

Marsman's gedichten over dit onderwerp laten een snelle en pijnloze, bijna elegante dood zien, - de 'zachte' dood, die Apollo's pijlen bracht. Waarom is dit zo? Marsman geeft zelf het antwoord, in het korte fragment *Dichten over de dood*: 'Omdat mijn dichten erover een schijngevecht is geweest, een spiegeltragedie. Ik ben gaan inzien, dat ik mij in mijn gedichten zoo vaak met den dood heb beziggehouden omdat ik in werkelijkheid niet aan hem wilde denken.' Hieruit make men niet op, dat Marsman het gruwelijke van de dood al te zeer vreesde en daarom geen *Gebed bij de harde dood* heeft kunnen schrijven, of iets dat ermee gelijkstond. Wat Marsman vreesde was de onzuiverheid van het leven, waartoe de dood, althans de doodsstrijd, niet alleen realiter behoort, maar waarvan hij vooral het meest in het oog springende symbool is. En zo is bij Marsman het dichten over de dood het symbool van een huivering die niet voltrokken werd, het symbool van een nederlaag. Geen nederlaag tegen de dood, doch tegen het leven!

- omdat ik u haat en vrees  
 - maar gij haat en vreest ook het leven.  
 zoo is het altoos geweest,  
 ik ben bang voor den dood en bemin niet het leven.

Daarom, zij zijn misschien zuiverend, deze poëtische pijlen uit Apollo's koker, maar nooit zo zuiverend als zij hadden kunnen zijn, indien er een als onzuiver doorschouwd, aanvaard en gelouterd leven tegenover had gestaan, - trapsegewijs gelouterd, moeizaam, en met de weerbarstigheid van een natuurlijke groei, zolang katharsis nog iets meer dient te zijn dan het haastig de nek omdraaien van een lastig geval. Dit is het verschil tussen het superieure ongeduld van de Logos, die de Chaos niet aan het woord laat, en de trage, slinkse, aan de stervende, doch op zijn tijd wedergeboren god Dionysos verwante vereenzelvigingen van de magiër, de alchimist, die, krachtens de diepzinnigste toepassing van het 'similia similibus', het leven zuivert met de middelen van het leven, - de langzaam gistende wijn, waarin leven werkt, als symbool gesteld tegenover de vliegende pijl, die vastnagelt, forceert, ontwikkelingen afsnijdt, die het relatieve

opoffert aan het abstracte, de mens aan de god. Van een alchimist had Marsman zo goed als niets. Hij transformeerde goud in goud, niet erts in goud, laat staan slijk. Wat zich als slijk onthulde, werd meedogenloos in de dood gestoten; en het is stellig geen toeval, dat de menselijk niet geheel bevredigende bundel *Porta Nigra* (in *Verzameld Werk I* de 'Tweede periode') zich dreigend verheft vóór *Tempel en Kruis*, waarin de dood eindelijk overwonnen werd, niet zonder Dionysische hulp weliswaar, maar geheel op de wijze van het Apollinische. De zwarte poort scheidde Marsman van zijn 'gemeente', van zijn cultuurmilieu, dat hij in vroegere jaren alleen maar had kunnen verdoemen; en het is zijn stille, doch onsterfelijke roem, dat hij deze poort is doorgedaan en achter zich heeft gelaten.

Als Apollinisch kunstenaar heeft Marsman ontzaglijk veel weerstanden te overwinnen gehad voor hij een gemeente, of alleen maar een gehoor, herkennen kon in wat voor hem weinig anders was dan een vloed van de banaalste en kleinzerigste verwickelingen. Gedeeltelijk lagen die weerstanden in hemzelf, gedeeltelijk buiten hemzelf; in dit laatste geval gelden zij natuurlijk voor iedere kunstenaar, die zich in onze tijd uit te spreken heeft en die daarom de eenzaamheid zoekt om zich uit te kunnen spreken. Voor de Apollinicus echter kan deze eenzaamheid nooit meer zijn dan een fase in zijn ontwikkeling. Dat Marsman zijn land verliet en naar het Zuiden ging, bewees, dat hij deze fase in beginsel reeds overwonnen had: hij stelde de eenzaamheid buiten zich, - vlak om zich heen, maar toch buiten zich, -veruiterlijkt, vertastbaard, en kon er nu aan gaan denken op de vleugelen der verbeelding terug te keren. Maar hoe terugkeren, en tot wie? Waar was de gelijkwaardige tegenstander die hem tot openbaring dwong? Wie schonk een doel aan deze poëzie, die nooit spel had kunnen zijn, maar die in diepere zin steeds doelloos was geweest? Langs welke weg vermocht de wereld door te dringen tot de stroomkring, waar het Ik in het andere vervloeit, slechts om zichzelf en niets dan zichzelf te vinden? Het antwoord is eenvoudig: wanneer men iemand tot zich wil roepen moet men eerst kunnen bewijzen, dat men hem nodig heeft. Men moet Apollo halverwege tegemoetkomen, voordat hij uit zichzelf gaat om de behulpzame hand te bieden bij het

universele zuiveringsproces. Een zekere mate van voorbereidende zuivering is vereist, waarin de wereld zich ontdoet van de onzuiverste bijmengselen. De wereld moet tonen, dat zij geen genoegen neemt met haar verwarde staat, *dat zij ook anders zou kunnen zijn*. In dit verleidelijke spel van nieuwe mogelijkheden doet de wereld, de cultuur, zich niet meer voor als een wezenloze veelheid van verschijnselen, maar als een 'individu', dat zich in een bepaalde richting beweegt - een mikrokosmos, die als 'makanthropos' waardig gekeurd wordt van de god aanwijzingen in ontvangst te nemen. De mensheid te zien als mens die leiding behoeft, de cultuur als een organisme, dat in een groeiproses ligt te stuip trekken en dat juist daardoor bewijst meer te zijn dan een optelsom van cellen en krachten zonder gemeenschappelijke entelechie, - hierin, en hierin alleen ligt de kans voor de Apollinische mens om zijn éénlijnigheid af te ronden en het solipsisme te overwinnen in het pathos van een geïnspireerde profetie. In de bundel *Tempel en Kruis*, het beslissend keerpunt in Marsman's ontwikkeling, heeft deze ontwikkeling zich tevens voltooid. Al had hij ongetwijfeld nog belangrijke poëzie geschreven, men ziet niet goed hoe hij zichzelf had kunnen overtreffen na deze meesterlijke cyclus, die, als enige mij bekend, de *zieke cultuur* verheft tot de rang van poëtisch gegeven, en deze cultuur, steeds getoetst aan eigen zielsconflicten, tot een staat van bevrijding voert, die anders slechts de tragedie vermag te schenken. De tragedie is in wezen Dionysisch, want individueel: *Tempel en Kruis* zou men daarentegen het prototype kunnen noemen van wat een Apollinische tragedie zou kunnen zijn, indien wij de tragisch uitbeeldende acteur mochten vervangen door het algemene begrip, door de bedreigde levensvorm, het cultuurgoed. Onze cultuur te zien als een zieke cultuur, onze tijd als een tijd van overgang, is niet nieuw of origineel; maar wel is nieuw en origineel deze cultuur zo hecht met persoonlijke belevingen te doorweven, dat zij van het eigen lot een onafscheidbaar deel wordt. Niets zo aangrijpend als het schone dat sterft; maar wanneer dit schone tevens groots is en tot de verbeelding spreekt, kan de Apollinische kunstenaar in de lier grijpen om er, na vele doordringende tonen vroeger, eindelijk zijn volste aan te ontlokken. Iets dat bedreigd wordt,

onverschillig wat, al was het maar een rotsblok in hachelijk evenwicht boven een dal hangend, imponeert volgens de wetten der analogie als ‘levend’, als een individu of organisme, en zelfs een zo veelomvattend, tot zekere hoogte ‘abstract’ begrip als ‘cultuur’ maakt hierop geen uitzondering en kan in staat zijn broederlijke genegenheid te wekken als voor een lang gekende vriend, wiens verdiensten men ontdekt op het ogenblik dat hij van de wereld weggevaagd dreigt te worden. Trouwens, wordt hij wel weggevaagd, sinds hij eenmaal als zodanig is erkend? Heft poëzie, aan deze onderwerpen gewijd, de bedreigdheid niet op, laat zij het rotsblok niet zweven op de plaats waar het vallen moest? Dit is een katharsis van de hogere graad, berustend op het inzicht dat iets moet zijn zoals het is. Wie de ziekte onder de ogen ziet, al is het de ziekte van een ganse cultuur, heeft haar tevens op één lijn gesteld met vruchtbare levensprocessen, waarin de dood slechts een verborgen kiem van nieuw leven kan zijn. Dat Marsman in zijn laatste bundel wegen wijst uit de impasse waarin onze cultuur geraakt is, betekent niet, dat hij zich als cultuurfilosoof aan een bepaalde prognose heeft gewaagd. Het is ook niet geheel zeker of men van de Apollinische persoonlijkheid zulke welomschreven profetieën wel verwachten mag, of zij voor hem niet te ‘onzuiver’ zijn om er zich mee in te laten, de traditionele bezigheden van het Delphische orakel ten spijt. Want meer nog dan in de mogelijkheid, dat de voorspellingen door de toekomst gewraakt kunnen worden, dient men deze ‘onzuiverheid’ te zoeken in de beperking en verbijzondering, die aan de dag treden zodra een cultuur in één bepaalde richting wordt gestuwd; terwijl het Apollinische, als ‘algemene’ geesteshouding, juist alle richtingen gelden laat, en in deze onpartijdigheid zijn voorliefde verraadt voor goddelijk evenwicht en maatvolle beheersing. Men vindt, in *Tempel en Kruis*, geen recepten voor kwakkelend moedertje Europa, geen lampiddelen voor culturele catastrofes. Dit neemt niet weg, dat in de wijze waarop een bedreigde en zich toch weer half oprichtende cultuur zich aan de toeschouwers presenteert, één richting van ontwikkeling de overhand zal hebben, zoals ook bij een ziekte de symptomen de weg aanwijzen, die de natuur ter genezing inslaat: en dat de dichter, voorzover hij zich met

de cultuur lijdend of hoopvol vereenzelvigd, die richting tot uitdrukking moet brengen in zijn poëzie. Verschillende formuleringen bieden zich aan voor wie de prospectieve tendensen in Marsman's gedicht nader zou willen omschrijven. Het is de Nietzscheaanse 'amor fati', die zich aan ons opdringt, te meer omdat de ideologische kant van *Tempel en Kruis* ongetwijfeld door Nietzsche's cultuurfilosofie beïnvloed is. Het is het verlangen naar eeuwigheid, duurzaamheid, - 'wat is een bestaan zonder duur?' (pag. 41) - Nietzscheaans ook al weer, en bovendien Apollinisch bij uitstek; niet, hierop zij met nadruk gewezen, in die zin, dat deze, of onverschillig welke cultuur 'eeuwig' zou zijn, maar in die andere zin, dat de mensheid het 'duurzame' vermogen bezit om steeds nieuwe cultuurvormen te scheppen, waarvan de essentiële waarden vloeiende in elkaar overgaan' (pag. 57), het is, ten slotte, de overwinning van schuld en zonde. Hier heeft men vier facetten van een en dezelfde grondgedachte; maar de laatste is de belangrijkste omdat wij in *Tempel en Kruis* dood en wedergeboorte beleven van de christelijke beschaving, een beschaving die niet denkbaar is zonder een bepaalde behandeling van het schuldprobleem, die volstrekt on-Apollinisch is te noemen en die daarom door de dichter in scherpe bewoordingen afgewezen wordt.

In Marsman's gedicht buigt deze christelijke beschaving - bij hem overigens nog lang niet ten dode opgeschreven - terug naar haar oorsprong om als de verloren zoon bij het ouderlijk huis aan te kloppen, - niet om er terug te keren en er te blijven, maar om zijn erfdeel op te eisen, - zijn kostbaarste erfstuk, dat hij vergeten had mee te voeren: verzuim, dat zich ernstiger wreekte dan het bedenkelijkste zijner avonturen. Inderdaad was de belangrijkste gave van de antieke wereld aan het christendom, - een gave die intussen vrijwel vierkant geweigerd werd, - niet de 'amor fati', niet de eeuwigheidsconceptie, niet de zelfvergoddelijking, maar de zuivering van schuld en zonde op een redelijke en menswaardige wijze. Dit is het Apollinisch patrimonium, dat het christendom van de hand wees, om het te vervangen door een allengs verstarrende theologie van metafysische schuldprojectie en vruchteloze (zij het ook niet altijd onvruchtbare) wroeging. De katharsis, reiniging van bloedschuld

vooral, behoudt bij de Griek iets opvallend lichamelijks; men wordt van de zonde 'schoongewassen', want de zonde is een smet, een 'miasma', iets accidenteels en van buiten aanklevends, een dunne laag vuil tussen mens en wereld, of zelfs tussen god en wereld. Daarentegen verlegde het christendom de zonde in het hart, ja, tot in het merg van de mens, en maakte daardoor iedere katharsis tot iets volmaakt negatiefs, tot een afbetalen van schuld, die in beginsel niet af te betalen is. Tegenover een dergelijke noodlottige conceptie moest Apollo wel hoofdschuddend terzijdetreden. Maar hij wachtte zijn kans af, en nu na tweeduizend jaar ziet men zijn boog weer schemeren, en kan, na niet al te lange tijd, wellicht ook de lier weer gehoord worden. Want het heeft er alle schijn van alsof de levensleer van toekomstige generaties Apollinisch zijn zal in die zin, - en mogelijk niet alleen in deze, - dat zonde en schuld, zo zij al bestaan, dusdanig behandeld moeten worden, dat in en door de behandeling geen nieuwe schuldgevoelens worden opgewekt. Zoals de aseptisch te werk gaande arts een zieke verzorgt zonder ziektekiemen aan zijn vingers, zo zullen komende zieleherders de zonde behandelen zonder de erfzonde in hun geest. De god Apollo, van wie alle mythologische artsen afstammen, kan hun hierbij de weg wijzen. En daarom is *Tempel en Kruis*, waarvan de meest persoonlijke accenten op deze eis ener rationele kathartiek der menselijke ziel zijn afgestemd, niet alleen de uiting van een Apollinische persoonlijkheid, maar een profetische uiting.

*Geen dragender,  
doodlijker wonde  
dan het knagend en  
sleepend besef  
van een schuld  
een erflijke zonde,  
bedreven voor dat  
wij bestonden  
en waarmee ook  
het vleesch is besmet.  
laat het lichaam  
allengs weer herrijzen*

*in zijn trotschen  
oorspronkelijken staat  
laat de zon ook  
de huid weer genezen  
van de angst  
die de leden doorvaart  
als het lijf,  
met een lichaam  
verwonden,  
in vervoering  
ondergaat.*

*1940*

## wetenschappelijke bijdrage tot de ritmologie

Opzettelijk vermijd ik de bescheidener titel: ‘Bijdrage tot de wetenschappelijke ritmologie’, omdat naar mijn mening deze z.g. ritmologie, zoals zij hier in Nederland, in tijdschriften en sommige proefschriften, beoefend wordt, op de naam van wetenschap allerm minst aanspraak mag maken. In een destijds in *Forum* verschenen artikel (3e Jaargang 8, pag. 728) sprak ik als mijn overtuiging uit, dat een streng wetenschappelijk, exact statistisch onderzoek naar ritmische afwijkingen zijn nut hebben *kan*, indien daarbij aan twee voorwaarden voldaan wordt: een belangrijke probleemstelling, en een correcte methodiek. Voor deze laatste volstaan nauwkeurigheid en bekendheid met een paar formules, die men niet eens zelf hoeft te kunnen afleiden; maar met de problematiek is het anders gesteld. Een wetenschappelijk probleem is niet aan te leren, niet door vlijt te veroveren, zelfs niet van autoriteiten te ontvangen (want een hoogleraar die iets van belang ontdekt, onderzoekt het liever zelf dan dat hij het aan gegadigden voor doctorstitels prijsgeeft), maar men *ziet* het, of men ziet het niet. Tot zekere hoogte wordt zo'n probleem ons in de schoot geworpen, in dit geval als een in-

tuïtief geschouwde samenhang tussen ritmische kenmerken en esthetische indrukken, die dan aan statistisch materiaal te verifiëren is; maar - en dit is het kardinale onderscheid met de pseudo-wetenschappelijke ritmologie - het komt nooit uit dat materiaal te voorschijn, indien men maar klakkeloos aan het cijferen en tabellen maken gaat zonder te weten waarvóór.

Het probleem, waarvoor ik hier de aandacht vraag, om het dan verder over te laten aan de dissertatieschrijvers, die het zonder bronnenopgave mogen benutten, is het volgende. Reeds enige tijd was het mij opgevallen, dat men een groter effect aan klankschoonheid bereikt door een versregel, waarin het sterkste accent op het rijmwoord ligt, te laten volgen door een regel, waarin het sterkste accent ligt op de aan het rijmwoord voorafgaande heffing, dan door de omgekeerde volgorde. Door een opeenvolging als

*wat gij gehoord, gezegd hebt of geschréven, (a) tot studie en bespieg'ling thús gebleven, (b)*

wordt men 'aangenamer' aangedaan dan wanneer men de volgorde van deze twee regels verwisselt. Zo markant leek me, in alle voor mij onmiddellijk bereikbare gevallen, dit verschil, dat ik, onbesuisd genoeg, reeds naar een verklaring zocht voordat ik nog aan een objectief onderzoek toe was, dat het verschijnsel los zou moeten maken van mijn subjectieve smaak. In een simpele ritmische afwisseling kon die verklaring niet worden gevonden, omdat dan de beide volgorden, *ab* en *ba*, gelijkwaardig zouden moeten zijn. Er schoot geen andere mogelijkheid over dan de tendens tot *rijmverdoezeling* te hulp te roepen, de tendens om een al te grote nadrukkelijkheid van het rijm te vermijden. Dat deze tendens, vooral in de moderne poëzie, bestaat, behoeft geen nader betoog; zowel de invoering van het assonerend rijm (bij ons sinds Herman van den Bergh) als het veelvuldig toegepaste enjambement (sinds Gorter reeds) wijzen erop. Het rijm - en dan natuurlijk vooral het tweede, eigenlijke 'rijmwoord', dat het rijm pas openbaart - wordt op deze twee wijzen, maar ook door de zojuist genoemde accentverschuiving, als het ware gesluierd voor het gehoor, discreter, esthetisch verfijnder, minder hard en

schools gemaakt; al lezende registreert men het rijm meer onbewust, men heeft in mindere mate het gevoel met een virtuoze prestatie te doen te hebben, die immers zoveel van haar waarde verliest zodra men zich het bestaan herinnert van het rijmwoordenboek van Witsen Geysbeek.

Maar ten slotte geef ik deze verklaring voor beter; het was er mij verder voornamelijk om te doen na te gaan, of de ervaring, dus het werkelijke rijmgebruik, mijn subjectieve appreciatie bevestigde, m.a.w. of ook de dichters in hun werk een zekere voorkeur geven aan de door mij geprefereerde volgorde van rijmende versregels. Daartoe koos ik de verzen van een dichter, die tot een onzer sterkste ritmici gerekend moet worden, nl. J.H. Leopold. Het nadeel van deze poëzie is het furieuze enjamberen: bij zó stelselmatige toepassing van dit éne middel tot rijmomsluiting heeft men allicht minder kans het andere aan te treffen; doch het was ook mogelijk, dat dit niet zoveel gewicht in de schaal zou leggen. Alle versregels van Leopold (uit de eerste uitgave, dus niet de definitieve, door P.N. van Eyck bezorgde) heb ik systematisch, paarsgewijs, met elkaar vergeleken op de opeenvolging van de toonsterkte (*niet* toonhoogte en duur) van de beklemtoonde lettergrepen der twee laatste maatvoeten, onverschillig of ik te doen had met tweedelige maatvoeten, driedelige maatvoeten of z.g. Germaanse maatval. Indien de door mij gezochte voorkeur *niet* bestond, zouden beide gevallen natuurlijk ongeveer even vaak moeten voorkomen. Met de maatvoeten, vóór de beide laatste gelegen, werd geen rekening gehouden, evenmin met de aanwezigheid van enjambement, of van accentomzettingen in de voorlaatste maatvoet (b.v. de regel: ‘een groot aanschouwen, een ínzien’ werd gelijkgesteld met a, niet met b!). Assonanties en acconsonanties werden behandeld als volrijm. Tussen gepaard rijm en de andere rijmcombinaties werd geen verschil gemaakt, ook niet als de rijmen ver uit elkaar lagen; bij z.g. ‘slagrijm’ (drie of meer regels met hetzelfde rijm, zoals b.v. in de kwatrijnvorm *ccdc*) werd telkens de eerste met de tweede en de tweede met de derde vergeleken, onafhankelijk van elkaar. Indien in één van de regels de rijmende lettergreep en die van de voorlaatste heffing gelijk beklemtoond waren en in de andere niet, werd er toch een verschil tussen de

regels aangenomen; daarentegen niet, wanneer in beide regels de accentopeenvolging dezelfde was, hoewel er in zulke gevallen toch nog wel sprake kon zijn van enig verschil in verhouding tussen de accenten. Twijfelgevallen trachtte ik op te lossen door een overdrijven van het accentverschil, dat meestal wel uitsluitel geeft (b.v. ‘mijn roem verging, mijn kennis hooggeprezen’, en niet ‘hóóggeprezen’ al is het verschil bij ongedwongen lezen miniem); toch heeft men hier te doen met een mogelijke foutenbron, een kans, dat de onderzoeker onbewust de resultaten flatteert.

Dit was het stalen pantser, waarin ik op de tere ritmen van Leopold losgelaten werd. Ik vond een aantal van 717 paren versregels, waarvan er 213 mijn vermoeden bevestigden (volgorde ab) en 296 dit tegenspraken (volgorde ba), terwijl het toeval hoogstens een afwijking zou toelaten tot een bedrag van 414 resp. 303 (vgl. de formule in het bovenvermelde artikel, pag. 733, noot).<sup>1</sup> Verder nam ik nog de moeite de verschillende onderdelen van Leopold's oeuvre met elkaar te vergelijken, al was hieromtrent geen absolute zekerheid te verkrijgen zoals bij het totaalresultaat, omdat het aantal gevallen te klein was. Wel was het opvallend, dat tot dit resultaat de tweede bundel verreweg het meest had bijgedragen: wellicht is dit te verklaren door de talrijke ‘Oosterse’ verzen, die bij Leopold veel minder enjamberen dan zijn andere gedichten; vooral de kwatrijnen eruit, die gedeeltelijk gepaard rijm vertonen (*ccdc*), zouden in sterke mate onderhevig zijn aan een eentonige, schoolse rijmwerking, indien niet op een andere wijze compensatie werd gezocht. Alles bij elkaar genomen leek dit onderzoek me vooral merkwaardig, omdat de uitkomst bewees, dat men voorspellen kan welke klankfinesses een dichter gebruikt. En dat niet alleen de algemeen bekende, zoals alliteraties en assonances, maar ook

- 1 De grens, waarop nog van toeval gesproken moet worden, vindt men door de ‘gemiddelde fout’ van het verschil der percentages met 3 te vermenigvuldigen. Deze gemiddelde fout op haar beurt wordt gevonden door de formule

$$m \text{ diff} = \sqrt{\frac{p \times (100 - p)}{g} + \frac{p_1 \times (100 - p_1)}{g}}$$

p en p<sub>1</sub> de percentages zijn en g het aantal gevallen.

die welke hij enkel onbewust en spontaan toegepast kan hebben; en niet alleen in de eigen produktie, maar zelfs, en vooral, in vertalingen en bewerkingen. Er bestaan dus normen, die de dichter voorschrijven hoe hij te werk moet gaan, zonder dat hij deze normen kent. Dit is niet nieuw. Maar wèl is nieuw, in zekere zin, dat men de werkzaamheid van deze normen op exacte wijze kan aantonen, en in de onregelmatigste woordstructuren nog. Daarmee is echter niet gezegd, dat nu ook iedere toevallige ritmische volgorde de uiting is van een wetmatige samenhang en dat men alleen maar een beetje hoeft te cijferen om op deze samenhang de hand te leggen.

Ten slotte: wie dit onderzoek zou willen completeren ten opzichte van minder ‘muzikale’ dichters (ik nam een steekproef met een serie verzen van Hendrik de Vries, Nijhoff, Slauerhoff en Van den Bergh, geen van allen toch *onmuzikaal*), moet bedacht zijn op uitkomsten, die statistisch niet de minste bewijskracht bezitten. Voorts zou men nog in het onderzoek kunnen betrekken de meer naar voren in de dichtregel gelegen maatvoeten, b.v. bij vijfvoetige jamben de derde, die wellicht eenzelfde accentverhouding tot de laatste vertoont als boven werd aangetoond voor de voorlaatste en de laatste. Lukt ook hier het bewijs, dan gaat men langzamerhand inzien over welke rijkdom van mogelijkheden de dichter beschikt om het rijm te omsluieren, te omspelen. Een constante volgorde van regels als die van a en b zou natuurlijk op de duur even eentonig worden als de volgorde b a.

Na de publikatie van dit artikel, dat ik hier vrijwel ongewijzigd weergeef, volgde nog een kleine polemiek tussen Hendrik de Vries en mij, die men in de 3de jaargang van *Forum* kan nalezen. Enkele punten stip ik hier aan. Volgens De Vries zou Bilderdijk gezegd hebben: ‘Het beste rijm is dat wat het minst gehoord wordt’. Dit was een aangename steun van onverwachte zijde; maar De Vries was het er niet mee eens, zijn stelling in dezen luidde veeleer: ‘Het beste rijm is datgene wat het meest waard is te worden gehoord’. In mijn dupliek vond ik een bemiddelende formule: ‘Het beste rijm is datgene wat het meest waard is gehoord te worden, en wat men niettemin in feite het minst hoort’, D.w.z. wat zich het minst *opdringt*, grof sensueel. Dit dan in ge-

trouwe overeenstemming met de door mij gepostuleerde ‘rijmverdoezeling’, die men misschien beter ‘discretie’ of ‘raffinement’ van rijmbehandeling zou kunnen noemen. Verder bracht De Vries de dubbelrijmen in het geding, waarvan het gebruik eerder op een tendens tot rijmversterking dan tot rijmverdoezeling zou wijzen. Ik meende dit echter te moeten bestrijden. Op het eerste gezicht ondubbelzinnig rijmversterking, vallen ook de dubbelrijmen onder de algemenere wet van rijmverdoezeling of -omsluiering, zodra men (wat De Vries zelf ook doet) het rijm gebonden acht aan de laatste heffing, waarvan het dubbelrijm immers *de aandacht afleidt*. De ‘verdoezeling’ hangt hier samen met de onzekerheid van de lezer aan welke der twee lettergrepen hij de rijmfunctie moet toekennen (berust op deze onzekerheid, waardoor men zich half en half gefopt voelt, ook niet het komische, min of meer parodistische, dat dubbelrijmen zo vaak aanleeft?). Het dubbelrijm als zodanig, geïsoleerd beschouwd, mag dan het rijm accentueren, door het karakter van afwijking of uitzondering, dat het in vrijwel alle gevallen draagt, ‘verdoezelt’ het de kenmerken van het rijm waarop men door gewoonte is ingesteld.

1935

## prolegomena ener esthetiek

In dit opstel zal men een samenvatting en een reprise vinden van verschillende problemen, die door mij in het in *Forum* gepubliceerde essay *Hemelse en aardse poëzie* aan de orde gesteld, en later in *Rilke* als *Barokkunstenaar* (in de bundel *Lier en Lancet*) in een meer speciale richting uitgewerkt zijn. Het ging hier allereerst om het probleem van de verhouding tussen vorm en materie, vorm en inhoud, vorm en stof: en hoewel aanvankelijk slechts dienend om een indeling in poëtische genres ('hemelse' en 'aardse' poëzie) theoretisch aanvaardbaar te maken, bleek de bedoelde theorie allengs geschikt, niet alleen om diepergaande verschillen binnen het gebied der dichtkunst voor haar rekening te nemen, maar ook om de grenzen van dit gebied te overschrijden en aldus de grondslag te leggen voor een algemeenwijzgerige *kunsttheorie*. De titel. 'Prolegomena ener esthetiek', drong zich toen vanzelf op; want inderdaad bleek hier het gehele terrein der esthetica, voorzover het niet onder de experimentele psychologie en de kunstgeschiedenis valt, bestreken te kunnen worden door een abstract begripsschema, dat uiteraard slechts propedeutische waarde heeft, maar dat daarnaast toch vol-

doende ontwikkelingsmogelijkheden schijnt te bezitten om ook bij andere dan de hier aangestipte problemen toepassing te vinden. Aan een verdere uitwerking van deze, hier in het kort te schetsen theorieën zal ik waarschijnlijk nooit toekomen; maar misschien is een ander gelukkiger, of ijveriger, - vandaar dat ik ze aan hun (gedeeltelijke) tijdschriftvergetelheid ontruk.

Men zou er zich over kunnen verbazen, dat van de verschillende antithetische begripssparen, die in de esthetica in omloop zijn gebracht, juist dat van *vorm* en *materie* (met de diverse varianten daarop) de meeste geschiktheid bezit om de soortverschillen aan te geven, die in de poëzie en in de andere kunsten heersen, en deze in een algemene typologie te verenigen, zoals dat in de esthetica en ook in de karakterologie van verschillende zijden reeds beproefd is. Ik herinner hier slechts aan de polariteiten waarop Schiller's esthetica berust, op de 'Abstraktions' - en 'Einfühlungs'-typen van Worringer, de indelingen van Jung, Klages, e.v.a., - terwijl ook de meer bekende klassificaties als 'klassiek-romantiek', 'expressionisme-impressionisme', telkens weer tot die ene fundamentele tegenstelling tussen 'vorm' en 'materie' terug te brengen zijn. Waarschijnlijk is dit hieraan toe te schrijven, dat 'vorm' en 'materie', of 'vorm' en 'stof', in eerste instantie geen esthetische begrippen zijn, maar wijsgerige (ontleend aan de wijsbegeerte van Aristoteles). Men kiest dus, deze termen bezigend, zijn standpunt buiten de esthetica, en werkt vervolgens naar de esthetica toe, zonder bevreesd te hoeven zijn zich als estheet theoretisch vast te bijten in iets wat later correctie zou kunnen behoeven. Men blijft boven zijn onderwerp staan. Dank zij de enorme speelruimte, die de gebruikte termen laten, is aan de hand van de erop berustende indelingen een beschrijving in grote lijnen te geven van de diverse kunstsoorten en kunstenaarstypen, en met des te meer kans op welslagen, naarmate men scherper in het oog houdt, dat de grondbegrippen, waarvan zij uitgaan, slechts een algemeen oriënterende betekenis hebben, slechts dienen voor schematische beschrijving of rubricering, maar geen realiteiten vertegenwoordigen.

Een tweede grond voor de geschiktheid van de polariteiten 'vorm-materie' etc. voor deze *algemene* taak lijkt mij gelegen in het feit, dat hun zakelijke inhoud voor een belangrijk gedeelte

gedekt wordt door die van het begripspaar *algemeen-bijzonder*: de *functie* dezer grondbegrippen refereert zich hier aan hun *betekenis*. De ‘vorm’ van een kunstwerk kan men immers definiëren als datgene wat zich onder *algemene* gezichtspunten rangschikken laat, de ‘materie’ als datgene wat zich aan die rangschikking onttrekt. Maar, de indeling in vorm-materie (of algemeen-bijzonder) mag dan, minstens als uitgangspunt, onovertroffen zijn, omdat tot deze begrippen de meest verschillende kenmerken teruggebracht kunnen worden, van technische verschillen af tot verschillen in mentaliteit en levenshouding toe, bij een benadering van het bijzondere en individuele in kunst en menselijk karakter zal zij tot zekere hoogte altijd blijven falen. Omdat de vorm algemeen is, is zij ook vaak *te* algemeen. Binnen de grenzen van zo'n classificatie vindt dat zijn uitdrukking hierin, dat al deze kenmerken allerm minst in die mate ‘solidair’ zijn, dat zij nu bij één persoon of in één oeuvre ook steeds in dezelfde zin moeten voorkomen. Het is zeer goed mogelijk, dat een dichter, wiens persoonlijkheid geheel aan de ‘stofzijde’ schijnt te staan, typisch ‘formele’ poëzie schrijft; zelfs komt deze tegenstrijdigheid op alle denkbare wijzen binnen het kader van één gedicht voor, en veel vaker dan men wel meent; later kom ik daar nog op terug.

Wil men een korte schets van het ‘vormtype’ in psychologische zin, dan krijgt men ongeveer het volgende beeld: gehechtheid aan algemeen geldige normen onder voorbijzien van de bijzondere en steeds weer variërende gegevens der werkelijkheid, het stellen van idealen boven persoonlijke bindingen, neiging tot dogma's en synthetische en aprioristische, ook mathematische constructies, heerschappij van het kritisch reflecterende verstand over gevoel, intuïtie en zintuigelijkheid, instelling meer op de eenheid van de abstracte begripssamenhang dan op de levende veelheid der verschijnselen, etc. Het ‘stoftype’ is daarvan dan het nauwkeurig tegendeel. Zonder moeite herkent men het mannelijk tegenover het vrouwelijk karakter, de ‘geest’ tegenover de ‘ziel’. Toch moet men er zich voor hoeden om dergelijke begripssparen maar zonder meer met elkaar in parallel te brengen. Er moge hier dan een zekere analogie aanwezig zijn, er zijn ook verschillen.

Het indrukwekkendst wordt het contrast tussen vorm- en stoftype wel, wanneer we de aandrift tot normstellen en veralgemenen, waardoor het eerste gekenmerkt wordt, zijn ‘statische’ geaardheid derhalve, ten opzichte van de laatste levensvragen tot uiting zien komen in een veronderstelde verlenging van het leven over zijn natuurlijke grenzen heen, - in het geloof in een voortbestaan na de dood, met alles wat daaraan vastzit aan metafysische en religieuze consequenties. Waarschijnlijk is de psychologische oorsprong van dit geloof een tweeledige: het kan op een emotionele binding, een naïeve wensvervulling berusten, maar ook op (overigens niet minder naïeve) denkgewoonten, die, na alle levensverschijnselen in het abstracte begrip gefixeerd te hebben, nu ook nog het vergankelijke leven zelf ‘fixeren’ gaan. In het eerste geval denken wij aan het stoftype, in het tweede geval schijnt het vormtype in het spel te zijn. Maar wat weegt zwaarder? Dit is niet uit te maken; maar gemakshalve - en onder voorbehoud - wil ik mij bepalen tot de tweede uitlegging, en de tegenstelling tussen ‘geloof’ en ‘ongeloof’, of tussen dogma en scepsis, absolutisme en relativisme, idealisme en cynisme, opbouwen en afbreken, in de aandacht aanbevelen van elkeen die ook het ‘weltanschauliche’ zou willen toetsen aan de beide hier beschreven grondtypen.

Beschouwingen over vorm en materie moeten onvermijdelijk mislukken, zolang men niet enkele definities heeft opgesteld en scherpe grenzen heeft getrokken tussen begrippen, die gewoonlijk met hetzelfde woord worden genoemd. Zo kan ‘vorm’ twee totaal verschillende dingen betekenen, al naar gelang men de ‘materie’, die men er diametraal tegenoverstelt, opvat als *inhoud* of als *stof* (materie in engere zin.) Van die verschillen zijn de volgende de belangrijkste. De polariteit *vorminhoud* kunnen we opvatten als een ‘schaalverdeling’ van geleidelijk veranderende *gezichtspunten* of *beschouwingswijzen*, die alle op *één en hetzelfde* kunstwerk betrekking hebben: de vorm geeft het *hoe* van het kunstwerk aan, de ‘wijze waarop’, de algemene structuur, de inhoud daarentegen het *wat*, het zakelijke gehalte, de bijzondere wereld achter het kunstwerk. In de polariteit *vorm-stof* daarentegen wordt van *kenmerken* rekenschap afgelegd, die al of niet, of

in meerdere of mindere mate, realiter aanwezig zijn, en waarvan de ‘schaalverdeling’ dus betrekking heeft op *verschillende* kunstwerken, die men dan onderling moet vergelijken. Vorm en stof zijn de grensbegrippen, waartussen men de mate van ‘gevormdheid’ van een kunstwerk bepaalt: de verbale stof van een gedicht b.v. is de verzameling woorden, waaruit het zich gevormd of geobjectiveerd heeft, en die als het ware dit gedicht ‘in potentie’, in zijn voorstadia of embryonale gedaante, vertegenwoordigen. Het ene gedicht is meer of minder ‘gevormd’ dan het andere, men vindt de mate dezer gevormdheid echter niet door de vorm met de stof te vergelijken, doch door het gedicht in de rangorde te plaatsen die het met alle eraan verwante gedichten inneemt. Vorm en inhoud betekenen dus *uiterlijk* en *kern*, vorm en stof: *actualiteit* en *potentialiteit*. Een concreet voorbeeld moge deze abstracte definities toelichten. Men beschouwe een planetenstelsel, zoals het zich, volgens de bekende theorie, uit een nevelvlek ontwikkeld heeft. De ‘vorm’ van dit stelsel wordt vertegenwoordigd door de mathematische groepering der bestanddelen, de algemene bewegingswetten waaraan ze gehoorzamen, de chemische en fysische eigenschappen der materie etc., terwijl de ‘inhoud’ betrekking heeft op de eigenschappen dezer bestanddelen voorzover ze typisch zijn voor *dit* bijzondere planetenstelsel (grootte der planeten, geologie, biologie, bewoonbaarheid etc.). ‘Vorm en stof’ daarentegen hebben uitsluitend betrekking op het stadium, waarin het stelsel zich bevindt in zijn evolutie van nevelvlek tot volledig gevormd planetenstelsel: zijn ‘stof’ zou men het voorafgaande stadium kunnen noemen, waaruit het ontstaan is; en de typische kenmerken van dit stadium en van alle andere stadia zijn natuurlijk evenzeer af te lezen aan de mathematische (‘vorm’ in de eerste betekenis) als aan de individuele eigenschappen (‘inhoud’) van het stelsel<sup>1</sup>. Het is gemakkelijk in te zien, dat men, sprekende van een ‘actieve, daad-

1 De volgende vergelijking is wellicht nog iets plastischer. Van de ‘insluitdozen’, zoals ze wel door goochelaars gebruikt worden, is iedere doos op haar beurt ‘inhoud’ van de grotere doos die haar omsluit; de ‘stof’ daarentegen is de papiermassa waaruit de dozen gemaakt zijn. ‘Vorm’ in de eerste betekenis is iedere doos ten opzichte tot de daarop volgende kleinere; ‘vorm’ in de tweede betekenis is het volledige model van alle dozen tezamen.

werkelijke omvorming der materie', - b.v. van de weerbarstige taalmaterie, die tegenstand biedt, - niet de *inhoud* kan bedoelen, doch de *stof*, - om de eenvoudige reden, dat de inhoud een beschouwingswijze is van *dit* éne gedicht, en dus, streng genomen, niet eens bestond voordat het gedicht geschreven werd! Daar iedere beschouwingswijze uiteraard subjectief blijft, zijn vorm en inhoud correlatieve begrippen, die zich als de uiteinden van een *bewegelijk* netwerk over het gedicht heenleggen; vorm en stof daarentegen zijn de uiteinden van een *vaste* maatstaf. Aan de verschuifbaarheid van dat netwerk, waardoor de 'inhoud' op de plaats kan komen te liggen die even tevoren door de 'vorm' werd ingenomen, dankt ook de drogtheorie van de 'eenheid van vorm en inhoud' haar ontstaan. Al te gemakkelijk heeft men hier correlativiteit voor identiteit aangezien. Het is volkomen juist, dat vorm en inhoud tezamen variëren, - evenals b.v. klimaat en vegetatie, die daarom toch ook nog niet identiek zijn! Hoogstens mag men zeggen: vorm en inhoud, beide onverbreekbaar gebonden aan het gedicht als zodanig, gaan continu *in elkaar over* (evenals Noord- en Zuidpool dit langs de breedtecirkels doen, maar daarom vallen de polen nog niet samen), doch waarschijnlijk is zelfs dit reeds te substantialistisch, te 'ruimtelijk' uitgedrukt: beschouwingswijzen gaan nu eenmaal niet 'in elkaar over'.

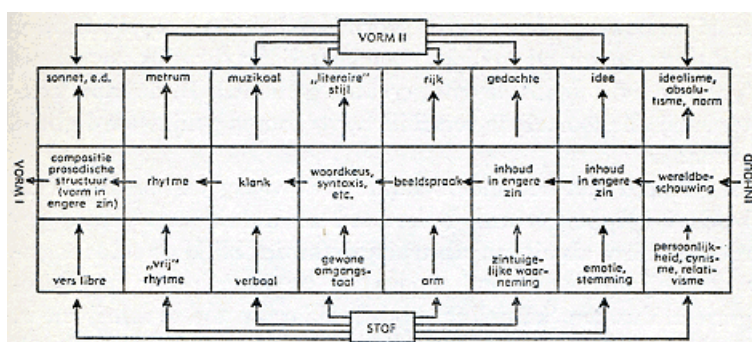
De continuïteit van vorm en inhoud is slechts schijnbaar in tegenspraak met de kloof die er gaapt tussen de verschillende elementen, die met de beide begrippen in verband te brengen zijn. Deze kloof doet zich inderdaad voor tussen de verschillende categorieën waaronder wij een gedicht analyseren, voorzover zij *werkelijkheden* vertegenwoordigen. Van de gedachte en de beeldspraak naar de klank van het gedicht leidt geen natuurlijke overgang; vanuit gedachte en beeldspraak gezien schijnen klank en ritme toevallige en gratuite bijprodukten, die er evengoed niet hadden kunnen zijn, en er in een andere taal ook *inderdaad* in deze vorm niet geweest zouden zijn. Kiest men evenwel partij voor het ritme, dan worden gedachte en beeldspraak tot elementen, die 'een bestaand vers verrijken, maar geen vers doen ontstaan' (ik citeer uit de dissertatie van Garmt Stuiveling), welke zeer aanvechtbare uitspraak in *dit* verband volkomen con-

sequent is. Maar ik duidde het reeds aan: de categorieën die wij vorm en inhoud noemen, *zijn* deze vorm en inhoud niet: zij zijn slechts meer of minder geschikt om onder de gezichtspunten van vorm en inhoud *bekeken* te worden; op zichzelf beschouwd zijn vorm en inhoud niets anders dan een abstract begripsinstrumentarium, dat wij over het vers heenschuiven, en dat als zodanig volmaakt continu en homogeen is, en geen plotselinge overgangen vertoont. De categorieën, die wij secundair naar dat instrumentarium *noemen*, zijn dit echter niet en vertonen die overgangen wel degelijk. Voor vorm en stof geldt mutatis mutandis hetzelfde, alleen is daar de ‘kloof’ veel meer van dynamische aard, berustend niet op een kwalitatieve onverenigbaarheid, doch op een lijdelijke weerstand van de kant van de stof, van de taalmaterie b.v., die weerbarstig blijft en zich verzet tegen de vormende bestrevingen van de dichter.

Het volgend voorbeeld van de verschuifbaarheid dezer begrippen zal een en ander kunnen verduidelijken. *De beeldspraak* van een gedicht kan beurtelings tot de *Vorm*<sup>I</sup> gerekend worden (de beide begrippen ‘vorm’ zal ik aanduiden als *Vorm*<sup>I</sup> en *Vorm*<sup>II</sup>; men kan natuurlijk ook een andere terminologie gebruiken, b.v. *Vorm*<sup>I</sup> en *Vorm*<sup>S</sup> of iets dergelijks) of tot de *inhoud*, al naar gelang men het begrip beeldspraak van de ene kant bekijkt of van de andere, ‘Vorm’ is de beeldspraak ten opzichte van de *gedachte*, die in die beeldspraak is neergelegd (het *hoe* van de gedachteninhoud, de wijze waarop deze inhoud zich inkleedt), ‘inhoud’ ten opzichte van de *woordkeus en zinsconstructies*, waarin op zijn beurt het beeld uitgedrukt wordt (het *wat* van de gebruikte taalvormen). Zo is de gedachte weer ‘vorm’ ten opzichte van de idee, de woordkeus ‘inhoud’ ten opzichte van klank en ritme, en zo door. In de onderstaande tabel heb ik de verschillende categorieën naast elkaar geplaatst, voor wat het gedicht betreft. Van links naar rechts treedt een geleidelijke overgang op van ‘vorm’ naar ‘inhoud’ of van ‘algemeen’ naar ‘bijzonder’. Geheel links vindt men in de prosodische compositie het ritme en de klank, de drie algemeenste categorieën, die voor het gedicht zijn ongeveer wat in de filosofie ruimte, tijd en associatief verband zijn voor onze zintuigelijke waarnemingen; geheel rechts vindt men de persoonlijke levenshouding en

wereldbeschouwing, waaruit het ‘onderwerp’ van het gedicht of de inhoud in engere zin zich dan op natuurlijke wijze ontwikkelt, ‘vormt’. Ik leg er de nadruk op, dat de graad van algemeenheid dezer categorieën slechts onder literair-esthetische gezichtspunten geldigheid bezit: buiten het gedicht om, in een begripsschema gebracht, is b.v. de idee zeker algemener, dus ‘formeler’ dan de gedachte, binnen de grenzen ervan juist omgekeerd, omdat de idee meer tot de sfeer der persoonlijkheid behoort en zich als zodanig zowel aan de algemeenheid der zuiver esthetische normen als aan de logische algemeenheid van iedere bindende en exacte woordbepaling onttrekt<sup>1</sup>. (zie blz. 225) Ten slotte vindt men in de figuur de verhouding tussen *Vorm*<sup>II</sup> en *Stof* weergegeven door een reeks schaalverdelingen die, van boven naar beneden, als maatstokken telkens op de acht categorieën neergelegd worden. De figuur moge verder voor zichzelf spreken. Bovenaan ontmoet men steeds een grotere mate van vormvastheid, strengheid, evenwichtigheid, scherpte en duidelijkheid, omschreven plastiek, esthetische geslotenheid en doorwerktheid dan beneden: het vers libre wordt hier tot sonnet of enig ander rigoureuus vormschema; woordkeus, syntaxis, beeldspraak worden gecompliceerder of ongewoner, of ook geconcentreerder, in elk geval verwijderen zij zich van de omgangstaal. Meer naar rechts doet

- 1 Rechts van de ‘beeldspraak’ vindt men categorieën, die slechts zijdelings in betrekking staan tot het concrete gedicht, ja zelfs tot de taal als zodanig. Dit lijkt mij een van de redenen, waarom de algemeenheid van deze ‘inhoud’ van het gedicht zoveel groter is dan men zou verwachten. Immers, hoe meer een begrip zich aan formulering in woorden onttrekt, des te ruimer en algemener zal de woordbetekenis zijn waaronder men het nog zoekt te vangen. ‘Idealisme’ en ‘cynisme’, als geformuleerde begrippen, zijn wel zo algemeen als men zich maar denken kan. Als persoonlijke beleving daarentegen, die iedere formule te boven gaat (en alleen als zodanig zijn zij voor het gedicht van belang), zijn zij ‘bijzonderder’ en derhalve verder van de vormpool verwijderd dan een omschreven gedachte, een aantoonbare zintuigelijke waarneming of een poëtische metafoor. - Overigens wil ik graag toevoegen, dat deze acht categorieën strikt genomen reeds te geïndividualiseerd zijn om onder het zeer algemene criterium van vorm en inhoud met elkaar vergeleken te kunnen worden. De tabel bezit dan ook enkel approximatieve waarde, zij is een schema, een mogelijkheid tot analyseren en klassificeren, meer niet.



zich de toenemende mate van gevormdheid niet meer onder zuiver esthetische gezichtspunten voor, omdat we daar te dicht bij de ‘inhoud’ zijn gekomen. De ontwikkeling van de zintuiglijke waarneming tot gedachte, de objectivatie van de emotie tot idee vertonen echter een soortgelijke strekking als de vorming van de kunsttaal uit de omgangstaal, en hetzelfde geldt voor de splitsing der ‘wereldbeschouwing’ in haar beide componenten, waarvan de eerste, het ‘cynisme’, zich ‘sublimeert’ tot ‘idealisme’ d.w.z. zich tot dat doel zuivert, vormt, onder algemeen geldige normen stelt, zij het ook geen esthetische normen meer. Dat deze ontwikkeling halverwege kan blijven steken, in een fixatie aan de haat b.v. (zoals bij Baudelaire, wiens poëzie voor het overige alle kenmerken van het vormtype vertoont), vindt in de andere categorieën haar analogon in een verstarring of ‘stolling’ der materie, die daardoor van het voortgezette vormingsproces uitgesloten blijft. Overigens geef ik hier, zoals reeds gezegd, het verband tussen Vorm<sup>II</sup> en idealisme, Stof en cynisme slechts als een mogelijkheid, als niet meer dan een voorbeeld van zulk een samenhang.

Hierbij moet nog gereleveerd worden, dat in dit schema niet de esthetische *waarde* van het gedicht tot uiting komt. Vooral in de essays van H. Marsman, die onder onze moderne poëziecritici het diepst in het vorm-materie-probleem doorgedrongen schijnt te zijn, beweegt het begrip ‘vorm’ zich in een appreciatieve richting; ‘gevormd gedicht’ betekent daar dikwijls zoveel als ‘goed gedicht’ (subs. levend, creatief gedicht.). In de tabel echter is bij alle soortelijke verschillen, volkomen gelijkwaardigheid verondersteld.<sup>1</sup>

In verband met het onderstaande is de vraag van belang of de beide begrippen ‘vorm’ inderdaad zo weinig met elkaar gemeen hebben als uit hun abstracte definities blijken zou. Hoogstwaarschijnlijk is dit niet het geval, en treedt er in sommige categorieën dus een ‘kanteling’ op, die daaraan toe te schrijven is, dat b.v. de ‘woordkeus’ etc. bij het weergeven van de ‘inhoud’ van een gedicht eerder aan de ‘stofkant’ dan aan de ‘vormkant’ komt te liggen, omdat wij die inhoud immers zo eenvoudig en begrijpelijk mogelijk wensen uit te drukken (parafrase). ‘Inhoud’ en ‘stof’ hebben dus ‘iets’ met elkaar gemeen, en ditzelfde moet dan gelden voor de beide begrippen ‘vorm’. Algemener genomen kan een verband tussen Vorm<sup>1</sup> en Vorm<sup>11</sup> en tussen inhoud en stof daarom reeds niet afgewezen worden, omdat wij pas tot een splitsing in vorm en inhoud overgaan, wanneer het gedicht of het kunstwerk in kwestie zich daartoe leent door een zekere mate van ‘gevormdheid’. Hier blijkt dus, dat de onderscheiding tot zekere hoogte kunstmatig is, - tot zekere hoogte, zeg ik; en dat deze hoogte niet in cijfers is uit te drukken, moge ons er niet van weerhouden in beginsel toch aan de onderscheiding vast te houden. Trouwens, over het principieel kunstmatige en abstracte van deze gehele begripsanalyse heb ik van de aanvang af geen twijfel laten bestaan.

Tot dusverre onderscheidde ik *twee* typen: het vormtype en het stoftype, waarvan de algemene kenmerken werden opgesteld en met elkaar vergeleken. Uit de andere analyse van de begrip-

1 Evenals in het essay over Emily Dickinson (in *Lier en Lancet*) waarin de behandeling van het vorm-inhoud-probleem overigens in andere banen is geleid dan hier.

pen vorm, stof en inhoud bleek nu echter, dat er niet twee, maar *vier* typen, of althans begrippen, bestonden, de vier die in het diagram kruisgewijs waren geordend. De vraag of deze vier begrippen *ieder voor zich* met een ‘type’ corresponderen, moet ontkennend worden beantwoord: *Vorm<sup>I</sup>* en *inhoud* waren inmiddels geen realia, doch slechts beschouwingswijzen met betrekking tot een en dezelfde realiteit. Wat wij daarbij verder nog opmerken was de mogelijkheid van een verschillende verdeling van de vorm- en stofkwaliteiten over de acht categorieën. Een bepaald gedicht, zagen wij, kan wat het ritme betreft zeer goed bij de vormpool liggen, en men komt tot de volgende stelling: *van een kunstwerk kan beurtelings de Vorm<sup>I</sup> en de inhoud gevormd resp. vormloos zijn*, zodat wij inderdaad toch nog vier typen zien ontstaan, nl. 1<sup>o</sup> Gevormde Vorm<sup>I</sup> gecombineerd met gevormde inhoud; 2<sup>o</sup> Gevormde Vorm<sup>I</sup> ongevormde inhoud; 3<sup>o</sup> Ongevormde Vorm<sup>I</sup> ongevormde inhoud. 4<sup>o</sup> Ongevormde Vorm<sup>I</sup> gevormde inhoud. Dit levert rijkere mogelijkheden op voor beschrijving en analyse van kunstwerken dan de tegenstelling tussen vormtype en stoftype, hoewel deze laatste, al ware het slechts ter oriëntering en ter verdere afleiding van eigenschappen, natuurlijk haar fundamentele betekenis blijft behouden. Bovendien legt men, door een tweetal grondtypen op te stellen, als het ware de nadruk op het voortgezet kunstmatige karakter van een indeling in méér dan twee. Men leert er voorzichtigheid door. Zoals wij zagen, zijn vorm en inhoud twee verschillende beschouwingswijzen van een en hetzelfde kunstwerk, m.a.w. deze begrippen zijn correlatief verbonden, variëren gezamenlijk. Iedere ‘gevormdheid’ van de Vorm<sup>I</sup> moet op een of andere wijze haar weerspiegeling vinden in de inhoud, en omgekeerd. Een weerspiegeling, ook niet meer! Want wanneer vorm en inhoud zó feilloos samen evolueerden, dat er geen ruimte was voor onderlinge verschillen, zou er niet de minste reden zijn om hen van elkaar te onderscheiden, want dan vielen zij zonder meer samen. Waarschijnlijk moet men het zo opvatten, dat iedere kwaliteit van de inhoud weliswaar in de Vorm<sup>I</sup> terug te vinden is, maar als het ware onvolkomen, potentieel, inderdaad slechts als een ‘weerspiegeling’. Op dit probleem kan ik hier verder niet ingaan; en ik volsta er dus mee te verwijzen naar *Lier en Lancet*, pag. 198, noot, waar

men nog enkele opmerkingen dienaangaande zal aantreffen. Van de bovenstaande vier typen, die door abstracte afleiding waren gevonden, bleken de eerste drie praktisch bruikbaar te zijn. In werkelijkheid was de volgorde natuurlijk omgekeerd, zoals dat wel meer gaat: eerst ontdekte ik de praktische bruikbaarheid, daarna kwam pas de afleiding aan de beurt! In het Rilke-essay vindt men hun namen: *klassieke* kunst (gevormde Vorm<sup>1</sup> gevormde inhoud) *barokkunst* (gevormde Vorm<sup>1</sup> ongevormde inhoud) en *romantische* kunst (ongevormde Vorm<sup>1</sup> ongevormde inhoud). Waarom de vierde ontbreekt? In *Lier en Lancet*, pag. 199, noot, is op deze vraag een antwoord beproefd, dat niet onjuist is, maar wat al te ‘psychologistisch’ is uitgevallen. Op veel eenvoudiger en principiëler wijze ontdekt men de praktische onbruikbaarheid van het vierde type met behulp van het boven verworven inzicht in de slechts zeer betrekkelijke scheiding die er tussen de beide begrippen ‘vorm’ is aan te brengen. Iedere Vorm<sup>1</sup> heeft de *tendens* zich te vormen, iedere inhoud om ongevormd te blijven! De spanning, in het kunstwerk opgewekt, is nu wel toereikend om verschillen in het leven te roepen, die tot de onderscheiding van ‘klassiek’, ‘barok’ en ‘romantisch’ leiden, maar niet om de verhouding plompweg om te kunnen draaien en de Vorm<sup>1</sup> ongevormd en de inhoud gevormd te doen zijn. In het ‘barok’ vindt men als het ware een versterking of overdrijving van een *normaal* verschil in gevormdheid tussen Vorm<sup>1</sup> en inhoud; in het ‘klassiek’ en de ‘romantiek’ wordt dit normale verschil of doorsnee-verschil zoveel mogelijk opgeheven, in de richting van het maximum resp. van het minimum, dat met het bestaan van ‘gevormde’ kunst ‘überhaupt’ verenigbaar is.

Wanneer men mij nu vraagt naar de toepassingen van dit driedelige schema, dan kan ik in de eerste plaats verwijzen naar het reeds genoemde Rilke-essay in *Lier en Lancet*, waarin, aan de hand van het schema, een verband kon worden gelegd tussen de meest uiteenlopende figuren en kunstvormen. Daarbij was het nog niet zozeer van belang, dat dit verband aantoonbaar was, als wel dat men hierdoor in staat werd gesteld nieuwe eigenschappen te ontdekken en reeds bekende eigenschappen in

een overtuigender samenhang te brengen. Het principiële verschil b.v. tussen het proto-barok en het hoogbarok werd inderdaad pas ‘principiële’, gesteund door dit schema. Uit een mondelinge kritiek, die mij van kunsthistorische zijde bereikte, maakte ik op, dat er bezwaren zouden kunnen rijzen tegen zulk een ingrijpende evolutie op terminologisch gebied als ik in de zin had door het hoogbarok (Rembrandt, Rubens) ‘romantisch’ te noemen. Hierop valt te antwoorden, dat de revolutie, zo hier al sprake van was, uitsluitend betrekking had op de begripsvorming, en niet op de terminologie. Wanneer men, voorzichtigheidshalve, andere termen kiest voor ‘barok’ etc., verandert men niets aan de begripsafleiding en de geldigheid en toepasbaarheid dezer begrippen, - men maakt het onderzoek alleen maar wat minder pikant, hetgeen voor sommigen een voordeel is, voor anderen weer een nadeel... Achteraf bleek mij trouwens, dat ik door het wezen van het hoogbarok met de term ‘romantiek’ te bestempelen, minder omwentelend was opgetreden dan men zou menen. Niet in een kunsthistorisch werk, doch in een roman, nl. *Those barren Leaves* van Aldous Huxley, vond ik de volgende interessante uitlating: ‘Romanticism, of which the seventeenth-century baroque style is a queer sub-species...’ - Dit is geen bewijs voor de juistheid van mijn inzichten, maar wellicht een aanwijzing om, voor het geval, dat die inzichten inderdaad juist zouden worden bevonden, de terminologie ongewijzigd te laten.

Voor een nadere beschrijving van de drie typen verwijs ik wederom naar het Rilke-essay, waarin overigens, zoals reeds uit de titel blijkt, de meeste nadruk is gelegd op het ‘barok’. Behalve dat de behandelde dichterfiguur hier noodzakelijkerwijs toe leiden moest, is er nog een andere reden om aan het ‘barok’ in dergelijke uiteenzettingen steeds de meeste aandacht te besteden. ‘Klassiek’ en ‘romantisch’ toch vallen voor een goed deel samen met het vorm- en stoftype; voor hun nadere analyse en beschrijving dient men alleen rekening te houden met de omstandigheid dat bij beide Vorm<sup>1</sup> en inhoud dezelfde afwijking vertonen boven resp. beneden het gemiddelde: beide kunstgenres zijn ‘harmonisch’, kennen het innerlijke conflict slechts in be-

scheiden mate. Het barok daarentegen is disharmonisch en lééft van conflicten. En het disharmonische stelt nu eenmaal zwaardere eisen aan de theoreticus, en is aan de andere kant ook leerzamer, dan zijn tegendeel. Ik wees er echter reeds eerder op, en het kan geen kwaad dit hier te herhalen, dat men het barok niet opvatten mag als een combinatie van klassiek en romantiek, waarbij het eerste in de Vorm<sup>I</sup>, het tweede in de inhoud zou zijn aan te wijzen. De term ‘klassiek’ en ‘romantisch’ immers hebben ieder voor zich reeds betrekking op Vorm<sup>I</sup> en inhoud tezamen; het is dus niet toelaatbaar hen slechts met één van beide, met uitsluiting van de andere, in verband te brengen. Dat men ten behoeve van een grove omschrijving het barok kan opvatten als een botsing van klassieke en romantische tendenties, wil ik intussen niet ontkennen.

Ten slotte één voorbeeld nog van een verrassende afleiding van eigenschappen met behulp van het hier geschetste begripsschema. In het Rilke-essay werd veel plaats ingeruimd aan de barokke *plastiek*, die niet alleen kenmerkend bleek voor Rilke's poëzie, maar waarvan de behandeling tevens voor de hand lag doordat zoveel voorbeelden ter illustratie aan de schilderkunst waren ontleend. Nu kan men op theoretische gronden aantonen, - voorzover zo iets zich ooit aantonen laat, - dat de barokke poëzie *steeds* gekenmerkt moet zijn door de drang tot plastische verfijning, méér dan de klassieke en de romantische poëzie. Dit is het eenvoudigst te bewijzen door gebruik te maken van het in de tekst afgedrukte diagram. In het ‘barok’ hebben wij te doen met een kruisgewijze combinatie van Vorm<sup>I</sup> en inhoud, in die zin, dat de eerste dichter bij de vormpool (Vorm<sup>II</sup>) is gelegen, de tweede dichter bij de stofpool. Waar men de grens tussen Vorm<sup>I</sup> en inhoud in feite wil trekken doet daarbij weinig ter zake. Reeds herhaalde malen wees ik er immers op, dat vorm en inhoud bewegelijke begrippen zijn, en dat datgene wat tot de inhoud gerekend wordt, onder een ander gezichtspunt zeer wel tot de vorm kan behoren. Wij kunnen de grens b.v. trekken tussen ‘beeldspraak’ en ‘inhoud in engere zin’, en zien dan gemakkelijk in, dat voor het barok (ongevormde inhoud) kenmerkend is niet de ‘gedachte’, doch de ‘zintuigelijke waarneming’, die immers aan de kant van de stofpool ligt. Links

daarvan verschuift alles zich naar de vormpool: de 'beeldspraak' wordt niet 'arm', maar 'rijk', de stijl wordt 'literair', - m.a.w. voorzover zintuigelijke waarnemingen zich in de inhoud van het barokke gedicht doen gelden, vertonen zij zich onder die geconcentreerde, ietwat gekunstelde en doorwrochte gedaante, die ons vaak het eerst op het spoor brengt van de barokke poëzie. Met behulp van dezelfde omschakeling laat zich aantonen, dat de 'emoties' in het barokke gedicht zich vaak 'intellectueel' zullen inkleden (combinatie van 'emotie, stemming', in het op één na het meest naar rechts gelegen vakje, met 'gedachte' in het daarop volgend vakje; in dit geval trekt men de grens tussen Vorm<sup>1</sup> en inhoud op een andere plaats). Het is allerm minst uitgesloten, dat men, door het diagram aan te vullen, te vervolmaken en te verfijnen, nog andere kenmerken van de barokke kunst zou kunnen afleiden.

*1934-1940*

## Voorbeelden van goed en slecht lezen

Een z.g. antikritiek, door velen terecht of ten onrechte tot de slechte literaire manieren gerekend, is niettemin gerechtvaardigd, zodra het aanwijzen van tastbare onjuistheden, of ook het nader preciseren van het eigen standpunt, voor de auteur een onafwijzbare behoefte geworden is. In het algemeen zullen deze twee mogelijkheden pas aan de orde zijn, wanneer de kritiek een essay betrof, - eigenlijk is er van 'antikritiek' dan in het geheel geen sprake meer, want beschouwt men de kritiek als een essay, handelend over het essay in kwestie, dan heeft men met de antikritiek slechts een derde essay geleverd. Wanneer ik mij hier de vrijheid veroorloof enige opmerkingen in essayistisch verband samen te brengen naar aanleiding van de beide kronieken, in de N.R.C. gewijd aan *Albert Verwey en de Idee* (Avondbladen van 19 en 26 oktober 1940), dan beoog ik daarmee dan ook niets anders dan de verheldering die men gemeenlijk van een essay verwacht: verheldering van details en verheldering van standpunt, - vermindering van misverstand. Er is rondom de figuur van Albert Verwey waarlijk al genoeg misverstand gaande; en wat mij in laatste instantie tot schrijven bracht, was

niet zozeer kleinzerige zorg om de ‘fata libelli’ in dit geval als wel het voortgezette streven om mij, en daarmee wellicht anderen, omtrent de dichter Verwey klaarheid te verschaffen. Men veroorlove mij te beginnen met de detailkritiek<sup>1</sup>. Het komt mij voor, dat de kroniekschrijver van de N.R.C., wiens kritiek, naar de opzet ervan, stellig recht van bestaan heeft, in zoverre zij een aanvulling geeft van uiteraard persoonlijke zienswijzen, geen gelukkige hand heeft gehad bij de keuze van zijn kritisch materiaal, d.w.z. van die passages uit het boek, welke door hem, buiten de algemene gedachtengang om, aan een nader onderzoek zijn onderworpen. Zelfs rijst de vraag bij mij op, of hij het boek wel anders las dan zeer in vogelvlucht, - een funest procédé, juist bij deze studie! De grote moeilijkheden, die zich voordoen bij een wijsgerige behandeling der hier aan de orde gestelde problemen, gedogen nu eenmaal niet, dat men tijdens de lectuur van bladzij 5 op bladzij 15 overspringt, of zelfs maar van regel 18 op regel 22. Deze

- 1 Plaatsgebrek belet mij in te gaan op andere kritieken, die mij bereikten. Een uitzondering maak ik voor het sympathieke artikel van Mea Mees-Verwey in *Het Vaderland* van zondag 20 oktober 1940, dat eveneens afwijzend is, maar dat in veel mindere mate door onjuistheden zondigt. Niettemin vindt men ook hier enkele misvattingen, die ik in het kort signaleren wil.

1<sup>o</sup>. Het is niet waar, dat ik de ‘isolatie’ der poëzie uitspeel als beslissend argument tegen de structuurpoëzie, de poëzie-in-reeksen. In mijn boek wordt slechts betoogd, dat deze ‘isolatie’ het tot stand komen van dusdanige poëzie in sterke mate bemoeilijkt. De ‘isolatie’ is echter niet absoluut, maar kan doorbroken worden, hetgeen breedvoerig is toegelicht op pag. 46-47.

2<sup>o</sup>. Dat de reeksanalyses ‘een psychanalyticus zouden doen watertanden’, is alleen vol te houden, indien men aan het gelijkkluidende woord ‘analyse’ een overmatige klankwaarde toekent. De reeksanalyses hebben niets met de psychanalyse gemeen en deden zelfs de auteur niet watertanden.

3<sup>o</sup>. De methoden, gebruikt bij deze reeksanalyses, dienen niet om structuurpoëzie te *lezen*, doch om ze te *analyseren*, nà ze gelezen en in zich opgenomen te hebben. Dit lezen geschiedde inderdaad ‘met aandacht en overgave’, - ik heb dit nergens ontkend, ik heb er binnen mijn beperkte vermogens zelfs naar gestreefd.

Daarnaast bevat de kritiek van mevrouw Mees enige behartigenswaardige wenken; zo waar zij wijst op het gemis aan een onderscheiding tussen conceptie en afwerking van het gedicht, onder het gezichtspunt van de werkzaamheid der Idee tijdens het poëziescheppen. Inderdaad verzuimde ik die onderscheiding te maken. In het algemeen hebben mijn uiteenzettingen echter betrekking op de ‘conceptie’, in een niet al te enge betekenis opgevat.

laatste verglijping van de kritische aandacht veroorloofde de chroniqueur zich blijkbaar op pag. 94. 'Uit die bundel (nl. *In de Koorts van het Kortstondige*) noemt V. één gedicht, dat volgens hem 'geheel onverwacht' nog tot de glansnummers blijkt te behoren.' Daaraan wordt dan een motie van wantrouwen nopens mijn vertrouwdheid met Verwey's oeuvre vastgeknoopt. Voor de aandachtige lezer evenwel noemde ik op pag. 94 uit deze bundel niet één, maar vier gedichten, t.w. behalve het ook door de kroniekschrijver ontdekte *O strenge en veel beproefde Stem: Gij beide stondt, Op het Balkon* en *Ik en mijn Land*, het laatste een reeks van niet minder dan 17 gedichten, die in een later hoofdstuk uitvoerig behandeld is.

Zoiets mag onaangenaam zijn voor de betrokkene, beslissend, voor de kritiek en voor het behandelde boek, is het nog niet. Bedenkelijker wordt het, zodra dit slechte lezen ertoe leidt de inhoud van het boek verkeerd of gebrekkig weer te geven. Zo vestig ik de aandacht op 's kroniekschrijvers bewering, dat ik bij Verwey het betoog steeds 'dogmatisch' heb achtergesteld bij de plastiek, en daardoor ten aanzien van góede 'betogende' verzen tot averechtse resultaten kom. Had de criticus de verschillende onderdelen van het boek getrouwer met elkaar vergeleken, dan had hij gemerkt, dat ik niet alleen de betogende poëzie tot de Parnassus toelaat, zoals ik mij in een noot op pag. 77 ongeveer uitdruk (vgl. daarnaast pag. 98, 99 en 213), maar dat onder de door mij behandelde of genoemde prominente verzen van Verwey meer dan eens 'betogende' zijn opgenomen (*Het Kluwen van de Wereld, Ik en mijn Land, In Schoonheid, De Gestorvenen*), terwijl ik er ten overvloede op verschillende plaatsen op wees, dat men bij Verwey ook wel eens zwakke vertegenwoordigers der plastische poëzie aantreft. Wat ik uitsluitend naar voren heb willen brengen, is dat de betogende verzen bij deze dichter *in het algemeen* minder geslaagd zijn dan de plastische (vgl. nog eens de noot op pag. 77); dit is echter geen dogmatische overtuiging, doch een proefondervindelijke, - vgl. pag. 198, waar de serie *De Legendes van de ene Weg* de bevoegde beoordelaar het 'experiment' vanzelf aan de hand doet.

Mijn criticus schrijft: 'In de alleenzaligmakendheid ervan' (d.w.z. van de z.g. 'intern-antithetische' methode om de struc-

tuur van versreeksen op te sporen; het zou mij te ver voeren om deze methode hier ook maar aan te duiden) ‘zegt hij uitdrukkelijk niet te geloven, maar niettemin verkettert hij de laatste twee verzen van de reeks *Ik en mijn Land*, omdat... de structuur daar niet meer aan te tonen is met die geliefde ‘intern-antithetische’ methode!’ - Symboliseren de puntjes hier datgene wat de kroniekschrijver overgeslagen heeft? Op pag. 164 onderaan staat nl. heel duidelijk, dat de twee bedoelde gedichten, en dan nog alleen als onderdelen van hun reeks, minder geslaagd zijn, *omdat* hier de dialectische gang van het voorafgaande in al te brede ‘synthesen’ vervloeit. Wanneer ik schrijf: ‘Daarop is deze methode nu eenmaal niet berekend’, dan betekent dit slechts, dat *geen enkele* methode, al of niet alleenzalmakend, erop berekend is om een dergelijke geforceerde structuur aan te tonen (vgl. ook pag. 174 en 199, waar zich ten aanzien van *Liederen van laatste Verstaan* resp. *De Legendes van de ene Weg* iets dergelijks voordoet). Bovendien wordt op pag. 165 de methode op die twee minder geslaagde verzen toch nog toegepast, zij het onder voorbehoud.

In zijn kritiek op mijn interpretatie van het sonnet *De Richting* (uit de reeks *Godenschemering*) komt de kroniekschrijver met het verwijt van ‘banaliteit’ aandragen naar aanleiding van een banaliteit die ik zelf signaleer, d.w.z. niet bij Verwey signaleer, maar bij de schrijver van het boek over Verwey! Door de uitdrukking ‘ietwat banale levenswijsheid’ wordt slechts de interpretatie getroffen, want deze ‘levenswijsheid’ stáát in de interpretatie, niet in het gedicht. Dat de goedaardige zelfironie, waarin de interpretator zich hier vermeide niet aan de kroniekschrijver besteed was, kan men tot de onvermijdelijkheden des levens rekenen: erger is, dat de kroniekschrijver het doet voorkomen, alsof de correcties op deze ‘banaliteit’ er min of meer los bijhangen, terwijl zij in werkelijkheid geen correcties zijn, maar zelfstandige duidingen van het slot van het behandelde sonnet. Niet in de trant van ‘latere mogelijkheden’, niet ‘in het vervolg van zijn betoog’, maar *onmiddellijk* volgend op het in de N.R.C. geciteerde stuk (pag. 183-184) treden deze symbolisch op te vatten interpretaties op, daar waar de ‘banale’ lezing van ‘de jonge man, (die) aan het ouderlijk gezag ontkomen, het aller-

eerst in vrouwenarmen zijn toevlucht zoekt', een meer letterlijke interpretatie is, die voor de uitlegging van de reeks toevallig van nut scheen, als hulplijn als het ware, hetgeen ten duidelijkste blijkt uit de toevoeging: 'Misschien is dit wat te ver gezocht'.

Nog bonter maakt de kroniekschrijver het met de conclusie, dat het gehele sonnet verkeerd door mij is opgevat, omdat de vrouwenarmen in werkelijkheid vaderarmen zouden zijn! Deze verwisseling van geslacht gaat mij, bij al mijn bereidwilligheid om originele interpretaties naast de mijne toe te laten, te ver. Ik citeer hier het slot van het gedicht:

*Wetend dat ik ginds vind uw ogengloor,  
Uw ledenpronk en van uw mond den zoen  
Op mijnen mond als 'k in uw armen koom!*

Zijn dit vaderarmen - armen van God den Vader - die zich openen, of kon ik hier met enig recht spreken van een erotisch visioen in platonisch-ideële zin? Voor de uitbeelding van God den Vader heeft Verwey gelukkig andere accenten tot zijn beschikking! Het gehele bezwaar is daarom zo dwaas, omdat ik deze ideële vrouwenfiguur uitdrukkelijk noem als 'plaatsvervangster van de tijdelijk van het toneel verdwenen Meester', - waaruit volgt, dat deze Meester door mij wel degelijk potentieel aanwezig wordt geacht, zoals trouwens in alle sonnetten van *Godenschemering*, waarin ik een reeks beproevingen zie, die de Meester, of de vader, aan de zoon, of de mens oplegt (vgl. de interpretatie van het 4e, 5e en 6e sonnet).

Allemaal voorbeelden van slecht lezen dus. Gelukkig - gelukkig niet alleen voor de kroniekschrijver, maar ook voor mijzelf, want dit vitten op vitten begint op de duur vervelend te worden - kan ik hier één voorbeeld aan toevoegen van goed lezen, van best lezen, en zelfs van beter. Zeer terecht wijst de kroniekschrijver erop, dat ik de situatie in het sonnet *Sint Joris en de Draak* verkeerd beoordeeld heb (vgl. pag. 121 bovenaan): niet de heilige bevindt zich hier in de cel, doch de dichter zelf, of de toeschouwer. Inderdaad is dit een fout, die ik zeker verbeteren zal in een tweede druk, die ik mijn uitgever overigens niet durf voorspellen. Wat de kroniekschrijver echter verzuimt is de

constatering, dat deze scheef geziene situatie in geen enkel opzicht de beide interpretaties van het gedicht beïnvloedt, zoals die op pag. 120 e.v. uitvoerig en op pag. 189-190 iets minder uitvoerig als onderdeel van de interpretatie van de reeks, beproefd zijn. De fout is dus vrij onschuldig, en wreekt zich nergens. Maar de aandacht van de kroniekschrijver zoog er zich aan vast, en de eigenlijke beschouwingen over dit gedicht waren voor hem blijkbaar niet de moeite waard. Waar men dus kan toegeven, dat hij het sonnet goed gelezen heeft, daar las hij het boek toch weer slecht.

Na mij van de onaangename taak van het terugbrengen van de spijkers op laag water gekweten te hebben, ga ik over tot de 'cardo quaestionis' van deze controverse, hieruit bestaand, dat ik volgens de criticus van de N.R.C. er niet in geslaagd zou zijn tot de kern van Verwey's dichterschap door te dringen, omdat ik niet de volle nadruk heb gelegd op *de religieuze aard van dit dichterschap*. Nu wil ik onmiddellijk verklaren, dat dit mij in het geheel geen onredelijk bezwaar lijkt, of liever: zóu lijken, indien de kroniekschrijver bij de adstructie ervan niet weer herhaaldelijk blijk had gegeven van onvoldoende vertrouwdheid met de inhoud van het boek. Omtrent Verwey's dichterschap kunnen nu eenmaal verschillende opvattingen naast elkaar bestaan, al naar gelang van de persoonlijkheid van de duider; de een vult de ander aan, en het is niet anders dan te billijken, wanneer een criticus bij het opstellen van zijn kritiek zijn eigen opvatting als maatstaf neemt. Zijn eigen opvatting, - of die van de dichter, die hij slechts bescheidenlijk reflecteert? Het komt mij namelijk voor, dat de verschillen in de door ons gehuldigde opvattingen gedeeltelijk te herleiden zijn tot een dieper gelegen verschil: het verschil tussen de eis ener nuttige en bescheiden, liefst niet al te onpopulaire *exegese* van wat de dichter zelf aan inzichten omtrent zijn dichterschap in omloop heeft gebracht, en een zelfstandige, desnoods onbescheiden *kritiek* op die inzichten en op dat dichterschap. Mijn boek is opgevat als een kritische studie, analytisch georiënteerd, van de verhouding tussen de dichter Verwey en de Idee, - eenmaal gegeven deze opzet, is het wel duidelijk, dat de studie geen genade kan vinden in de ogen

van iemand, die weliswaar spreekt van ‘aandacht of *kritiek* schenken aan de kern van Verwey's Dichterschap’, maar wiens eigenaardige verkleefdheid, in dit bijzondere geval, aan het ‘jurare in verba magistri’ op enigszins beangstigende wijze blijkt uit de opmerking, dat ik wel wat meer rekening had kunnen houden met de opstellen van Bloem en Van Eyck, - schrijvers, die, de een meer de ander minder, vrijwel nergens afwijken van wat de Meester zelf omtrent zijn dichterschap leerde. Natuurlijk berust dit alles in wezen op een verschil in graad van bewondering: een niet onaanzienlijk gedeelte van mijn studie ging ermee heen om aan te tonen waarom ik voor Verwey's oeuvre slechts een beperkte waardering koesteren kan. Ware dit anders, ik zou vanzelf meer overgeheld zijn tot de onkritisch-exegetische ‘leerlingen’-methode, die de kroniekschrijver voor mij aanbevelenswaard acht en die onder bepaalde omstandigheden ook wel degelijk van voordeel kan zijn. Vgl. pag. 62: ‘Tussen het opstellen van de statuten van een Verwey-gemeente en het schrijven van een essay over de dichter Albert Verwey bestaan gelukkig altijd nog enige geringe verschillen’, - van tevoren moet ik gevoeld hebben uit welke hoek de wind waaien zou! Dit heeft niet te maken met het excessieve wantrouwen a priori, dat de kroniekschrijver mij in de schoenen schuift, want mijn wantrouwen tegenover zekere interpretaties van Verwey's dichterschap werd eerst geboren, nadat ik, vol vertrouwen mij tot de bestudering zettend van het *werk*, had moeten ervaren, dat de kwaliteiten van dit werk niet tot dekking waren te brengen met de bekende pretenties der ‘Verwey-gemeente’. Geen wantrouwen a priori dus, maar een wantrouwen a posteriori, - en dan ook inderdaad wantrouwen in de ‘grote woorden’, niet zozeer nog omdat het grote woorden zijn, maar omdat ze mij zo deerlijk in de steek lieten. In dit wantrouwen kan de kroniekschrijver mij overigens nog wel een eindweegs volgen. Maar waar hij schrijft: ‘Een zin vol ‘grote woorden’ ja zeker. Maar argwaan daartegen ware eerst gerechtvaardigd, wanneer in Verwey's werk de gouddekking van dit geld-vancouranten-papier zou ontbreken’, - dan kan ik daar niet anders op antwoorden dan dat naar mijn mening deze gouddekking voor een niet onbelangrijk percentage inderdaad ontbreekt en

dat er voor mij geen reden bestond om deze mening niet tot een der grondslagen te maken van een essay over Verwey.

Hierna is de vraag aan de orde, of men het recht heeft zich zo pertinent over de 'religieuze aard van Verwey's Dichterschap' uit te laten als de kroniekschrijver van de N.R.C. dit doet. Was Verwey inderdaad een religieus dichter? Om misverstand te voorkomen dient men hier wèl te onderscheiden tussen een dichter, die als *mens* een rijk en innig religieus leven leidt, en een dichter, wiens religieuze aandoeningen in de onderwerpen van zijn gedichten aantoonbaar zijn, - vgl., op ander gebied, een schilder als Van Gogh, die als mens stellig religieus moet worden genoemd, maar die geen religieus schilder was, en een schilder van Madonna's en heiligen, of ook van minder confessioneel gefixeerde religieuze voorstellingen. In het eerste geval echter is de aanduiding 'religieuze aard van Verwey's Dichterschap' volmaakt nietszeggend, omdat zij niet tot een karakteristiek bijdraagt, omdat men Verwey dan in het geheel niet meer zou weten te onderscheiden van dichters als Gorter, Boutens, Leopold, Dèr Mouw, en zovele anderen. Indien Verwey een religieus dichter is, alleen omdat hij 'de richting vond tot de Verborgene, tot de Scheppende Kracht, tot het Onbenaambare' dans wens ik ook A. Roland Holst, H. Marsman, Hendrik de Vries, M. Nijhoff en Jan Engelman als religieuze dichters te beschouwen, want zij vonden diezelfde richting, en vaak met beter gevolg dan Verwey, poëtisch gesproken. Maar dit is dan ook kennelijk de bedoeling niet van de kroniekschrijver, - vgl. 'dat men zijn verzen niet begrijpen kan, wanneer men hun *onderwerp* miskent', en dgl. uitlatingen, - hij heeft wel degelijk te kennen willen geven, dat Verwey een religieus dichter is óók in de tweede betekenis, en hierin ben ik zo vrij met hem van mening te verschillen.

Voor mij is Verwey, beoordeeld naar toon en onderwerpen van het merendeel zijner gedichten, niet het voorbeeld van een religieus dichter, doch van *een wijsgerig dichter met religieuze inslag*. Onder een religieus dichter versta ik iets anders. Hadewych, Revijs, Jan Luiken, Blake, de latere Verlaine beantwoorden voor mij aan dit begrip. Bij hen is in het werk aan te tonen een persoonlijke verhouding tot God, een bezingen van het godde-

lijke, of een uitbeeldende benadering van de Godsidee, - bij Verwey is sprake van de Idee tout court, en indien men onder deze Idee God heeft te verstaan, waar op zichzelf niets op tegen zou zijn, dan blijkt dit toch vrijwel nergens uit het werk, terwijl, wanneer wij ons tot de 'theoretische' achtergrond van dit werk wenden, de continuïteit en dwingende volgorde der verzen, toegeschreven aan de werkzaamheid van de Idee in de dichter, ook eerder een wijsgerige conceptie is dan een religieuze. Verwey schreef geen vrome, doch bespiegelende poëzie. Ten slotte noemt men Spinoza of Hegel toch ook geen mystici, al kenden zij de Godsconceptie, - men noemt ze filosofen. Grondslag van Verwey's dichterschap is het religieuze slechts in zeer betrekkelijke mate, het wijsgerige daarentegen ten volle, - waarbij men bij 'wijsbegeerte' nu niet dadelijk aan droge, verstandelijke begripsvorming hoeft te denken, maar ongetwijfeld óók, en bij Verwey zelfs in de eerste plaats, aan emotionele aanschouwing. Trouwens, de wijsbegeerte in haar academisch-wetenschappelijke aspecten is slechts hoogst zelden geschikt voor een verbinding, in creatieve zin, met de poëzie: zodra men van 'wijsgerige poëzie' spreekt, poneert men reeds door de term zelf het emotionele element, of zo men wil, het religieuze element. Verhoog deze graad van emotionaliteit, en de wijsbegeerte vervalt geheel, en de dichter, voorzover hij 'weltanschaulich' blijft, wordt een religieus dichter. Deze stap wordt echter door Verwey bijna nergens gedaan. Men kan het ook anders zeggen: Verwey was niet 'lyrisch' genoeg voor het religieuze dichterschap in eigenlijke zin; bij hem doet de Idee, als samenvattende conceptie van half verstandelijke aard, zich steeds voor als de *limiet*, die dichterlijke wijsbegeerte scheidt van dichterlijke religiositeit.

Over deze Idee schreef ik een geheel boek. Te zeggen, dat ik aan de kern van 'Verwey's Dichterschap' niet toe ben, staat dus gelijk met de bewering, dat ik aan mijn eigen boek niet toe ben. Maar indien wij de kroniekschrijver een ogenblik volgen in zijn voorliefde voor paradoxen, die uit deze bewering blijken zou, dan is het *bovendien* onjuist, dat ik de religieuze kanten dezer Idee, en dus van het dichterschap in kwestie, in mijn studie op onredelijke wijze verwaarloosd heb! Dat de Idee bij Verwey op

zijn minst sterke verwantschap vertoont met de Godsconceptie, aan deze waarheid heb ik volledig, zij het ook niet uit den treure, recht doen wedervaren, zowel in de theoretische uiteenzetting (vgl. pag. 22, waar Verwey's ontwikkeling geschetst is; pag. 24, waar ik de Idee in verband breng met de 'aloude godheid', - waaruit wel zonder meer volgt, dat zij hier *emotioneel* nog steeds mee samenvallen kan, - en waar zelfs vrijwel dezelfde woorden worden gebruikt om de Idee nader te karakteriseren als de kroniekschrijver bezigt om de leemten in mijn desbetreffende inzichten aan te vullen, nl.: 'Deze ontwikkeling is, al evenmin als de Idee zelve, met woorden weer te geven; beide manifesteren zich uitsluitend in de Verbeeldingen', - hierin komt dan het 'Onbenaambare' van de kroniekschrijver tot zijn recht; vgl. ten slotte pag. 30, waar ik de Idee 'half wijsgerige overtuiging, half acte van geloof' noem, zij het dan ook met een min of meer polemische bijbedoeling, maar daarom niet minder betrokken op een psychische realiteit bij Verwey zelf), zowel dus in de theoretische uiteenzetting als, meer incidenteel, in reeksanalyses als die van *Godenschemering*, waarvan de kroniekschrijver zegt: ... 'dat wij er de allesbeheersende verhouding van Verwey's werk in terugvinden: de betrekking tussen de Dichter en God (hier Vriend, Vader en Heer genoemd)', - woorden, die wonderwel overeenkomen met de mijne: 'De serie *Godenschemering* zet in met een magistrale... uitbeelding van de onderscheidloze eenheid van Schepper en creatuur, of van vader en zoon'. Of werd de kroniekschrijver op een dwaalspoor gebracht, omdat in de beide laatste woorden de majuscule ontbreekt? Dacht hij soms, dat ik slechts een 'banaal' familietafereel heb willen schetsen? Ten overvloede wijs ik nog op pag. 191, waar de betrekkingen zijn aangeduid tussen de gedachtenwereld van deze versreeks en de christelijke wijsbegeerte; en verder op mijn interpretatie van *De Laatste Kamer* en *Het Kluwen van de Wereld*, die op ongedwongen wijze verlengbaar zijn naar de sfeer van het religieuze in engere zin.

Dat in het boek deze verlenging slechts zelden voltrokken is, dat ik, integendeel, over de religieuze kanten van Verwey's dichterschap niet alles gezegd heb wat erover te zeggen zou zijn, - en daarom blijft een kritiek als die in de N.R.C., met al

haar schreeuwende tekortkomingen, een wel nuttige aanvulling - heeft zijn goede gronden, eensdeels gelegen in de aard van het boek, anderdeels in de aard van de schrijver. Zoals ik reeds zei, is *Albert Verwey en de Idee* een kritisch-analytische studie van de verhouding tussen de beide grootheden in de titel neergelegd, - kritisch-analytisch, d.w.z. dat concepties, zo overwegend breed-synthetisch, zo onnaspeurlijk en onuitsprekelijk als de Godsidee, tot de probleemstelling misschien wel, maar nauwelijks nog tot de behandeling der problemen toegelaten konden worden. Dit is een kwestie van 'techniek'. Daarnaast is de betrekkelijke schaduw, waarin ik dit schema heb laten rusten, echter ook een kwestie van 'gevoel'. Waar ik op pag. 38 aan Verwey verwijt, dat hij de Idee te veel heeft 'toegesproken', - en wie is hardhorend genoeg om te miskennen, dat ik daarbij niet in de laatste plaats aan de religieuze aspecten der Idee heb gedacht? - daar is het niet meer dan consequent in mijn eigen boek een zekere zwijgzaamheid te betrachten, die misschien van een al te grote schroomvalligheid blijkt geeft, maar die toch stellig niet de afkeer behoeft op te wekken van welke 'homo religiosus' ook. De tweede kroniek in de N.R.C., gewijd aan *Albert Verwey en de Idee*, bevat nog enkele beweringen, met de weerlegging waarvan ik mijn repliek denk af te ronden. Volgens de kroniekschrijver werkt het verwarrend, dat ik zoveel 'suggesties' geef ter bepaling van de Idee, waarbij ik dan nog op één dezer al te talrijke aspecten 'karikaturale nadruk' zou hebben gelegd. Inderdaad toets ik de Idee achtereenvolgens aan de dichter, het gedicht en de realiteit, - een drietal aspecten dus, welk aantal waarlijk verbijsterend genoemd mag worden, ondanks de illustere voorbeelden bij Hegel, en een oud-vaderlandse spreuk over het scheepsrecht. Maar, drie of driehonderd, het ligt natuurlijk voor de hand, dat één enkele omschrijving, één formule voor de Idee, te prefereren zou zijn. Het aardige is nu, dat ik deze 'formule' (overigens allerm minst als panacee bedoeld!) in lichtelijk hegelianiserende trant zelf gegeven heb, nl. op pag. 85: 'De meest omvattende Idee van iedere poëzie is de antinomie tussen dichter en werkelijkheid, overbrugd, maar niet opgeheven, in de poëzie zelve', - maar dat ik daarnaast ondubbelzinnig heb doen uitkomen, dat naar mijn mening deze over-

brugging slechts zelden waar te nemen is in de poëzie van Verwey, met dat gevolg, dat wat 'theoretisch' één zou moeten zijn, in werkelijkheid in zijn (drie) bestanddelen uiteenvalt. Men kan deze mening onderschrijven of niet, maar het is duidelijk, dat ik, deze mening eenmaal huldigend, ook tot een *gescheiden* behandeling ben moeten overgaan van de aspecten waaronder de Idee zich voordoet. Voor lezers, die het boek niet kennen, teken ik hierbij aan, dat ik deze ontoereikendheid tegenover de Idee als ondeelbare grootheid allerm minst tot Verwey alleen beperkt laat blijven.

Wat nu de 'karikatuur' betreft, die de kroniekschrijver de term 'schertsdogmatiek' in de pen geeft, wordt men dringend verzocht niet aan speelse overmoed te geloven, die de jonkheid siert, maar aan een innerlijke noodzakelijkheid, daarmee corresponderend, dat Verwey's eigen vertrouwen in de werkingen der Idee hier en daar karikaturale trekken dreigt aan te nemen. Er zou niet de minste aanleiding zijn daarover uit te weiden, een heel hoofdstuk lang, ware het niet, dat juist in deze opvatting, - de opvatting, kort gezegd, dat de Idee een heel levenswerk, in onverwisselbare orde en opeenvolging der bestanddelen, vermag te dicteren, - niet alleen het meest aanvechtbare, maar ook het theoretisch boeiendste te vinden is van wat Verwey zich over de Idee heeft laten ontvallen, - het enige onder zijn uitlatingen omtrent deze raadselachtige grootheid, dat enig 'houvast' geeft en voor discussie vatbaar is. Bovendien hangt de door de Idee gedicteerde volgorde ten nauwste samen met het probleem van de structuurpoëzie, waaraan in het boek zoveel bladzijden zijn gewijd. Verre van Verweybewonderaars te willen tergen, waren mijn motieven zuiver zakelijk. In zijn postulaat van de 'volgorde' heeft Verwey als het ware een theoretisch *bewijs* trachten te leveren voor de bestendige werkzaamheid der Idee in de dichter, - een werkzaamheid waarvan ik de mogelijkheid in beginsel niet ontken, maar die mij nu juist in het geval van Verwey, schijnt te ontbreken.

Ten einde mijn conceptie van Verwey's Idee een beetje te lichten heeft de kroniekschrijver nog een tweede middel beproefd, nl. door twee andere aspecten der Idee tegen elkaar uit te spelen: de Idee als goddelijke inspiratie en als dichterlijke

persoonlijkheid. Om te beginnen is het niet helemaal juist, dat ik de Idee hieruit beurtelings ‘verklaard’ heb. De Idee als goddelijke inspiratie heb ik veeleer afgewezen, ook waar ik haar onder dit mom tijdelijk als realiteit behandelde, terwille van de argumentering, om als het ware Verwey onweersproken aan het woord te laten. Maar laten wij een ogenblik aannemen, dat ik de Idee als goddelijke inspiratie inderdaad als serieuze duidingsmogelijkheid, als vierde dus, toegelaten heb. De kroniekschrijver vervolgt dan: ‘Zonder tot forceren over te gaan, ware een oplossing dezer slechts schijnbare tegenstellingen echter wèl mogelijk geweest en dat V. die oplossing niet gegeven heeft, is te betreuren. En tevens te laken, want hij heeft een vermoeden gehad van de richting waarin hij zoeken moest. Op pag. 65 schrijft hij: ‘Hoogst waarschijnlijk is Spinoza de naam, die men bij Verwey noemen moet -’, maar verder dan dit noemen komt hij niet. Zeer ten nadeele van zijn boek, want onder meer in Spinoza's overtuiging van het samenvallen van goddelijke en menselijke denkkraft, had hij de oplossing kunnen vinden voor wat bij Verwey schijnbaar tegenstrijdig is’.

Het was niet mijn bedoeling om van de enormiteiten, waarvan deze beide kronieken nu langzamerhand blijken te wemelen, de ergste voor het slot te bewaren: maar ik moet bekennen, mij de ogen te hebben uitgewreven, toen ik om mijn geheugen op te frissen diezelfde pag. 65 opsloeg. De opmerking over Spinoza is nl. allerm minst een aanloopje, dat nergens toe leidt, een oppervlakkige ‘suggestie’ slechts, maar deze opmerking staat midden in een ernstig vertoog *tegen* iedere bovenzinnelijke verklaring van de dichterlijke werkzaamheid (pag. 64-67), waarbij ik mij niet ontzie Kant als grof geschut op Spinoza af te vuren (vgl. pag. 67 bovenaan). Nu kan men hierover denken zoals men wil, men kan Kantiaan zijn of Spinozist, men kan misschien zelfs beide tegelijk zijn, of het een na het ander; maar het gaat toch werkelijk niet aan, om iemand, die in een bepaald verband Spinoza *afwijst* met een beroep op Kant, een Spinoza- en Hegelkuur voor te schrijven ter nadere rijping van zijn exegetische vermogens waar het Verwey betreft! Het Spinozisme van Verwey wees ik af, - en iedere andere transcendente verklaring, vgl. pag. 26, - *niet* als wereldbeschouwing van de mens Verwey (dit toch

zou de grootst mogelijke dwaasheid zijn geweest, of op zijn best hier niet aan de orde), maar als argument, door hemzelf of door anderen gebezigd, ten gunste van een werkzaamheid der Idee in de dichter, zoals hij zich die voorstelt. Dit is trouwens niet zozeer een wijsgerig probleem, dat men zou kunnen verdiepen door nog eens enkele cursussen bij de dogmatisch-idealistische filosofen te volgen, als wel een zuiver praktisch probleem van dichtkunstige aard. Men mag zijn argumenten of zijn gevoelsgronden hebben om het 'samenvallen van goddelijke en menselijke denkkraft' in alle omstandigheden naar de wereld der pubereske wensdromen te verbannen, - wanneer men ziet hoe in een levenswerk, waarvan de volgorde, de continuïteit, juist aan die goddelijke inmenging of iets dat erop lijkt toegeschreven wordt, zóveel ontbreekt aan poëtische kwaliteiten als bij Verwey het geval is, dan weigert men dit samenvallen ook maar in overweging te nemen. Dit is geen uiting van hypercriticisme, van argwaan of dogmatisch ongeloof, maar een uiting van eerbied, misschien zelfs van eerbied tegenover Verwey.<sup>1</sup> (zie blz. 298).

1940

- 1 In het avondblad van 19 december 1940 dupliceert de kroniekschrijver. Wat het eerste gedeelte van mijn repliek betreft, - dat, puntsgewijs, overigens onbeantwoord blijft - zegt schrijver 'bezwaar te hebben tegen het aanwenden van voorbehoud als verdedigingsmiddel. Dat gelijkt op het openzetten van de sluizen wanneer de dijk wordt bedreigd...' Hierop valt te antwoorden: 1<sup>o</sup> dat ik mijn dijk niet bedreigd achtte door de twee kronieken in de N.R.C.; 2<sup>o</sup> dat voorbehoud, *mits* zakelijk en tot in bijzonderheden geformuleerd, wel degelijk later als verweermiddel gebezigd mag worden, omdat het tot het oorspronkelijke betoog en tot de overtuigingen van de schrijver behoort; 3<sup>o</sup> dat men, zich aldus verwerend, niet de sluizen openzet, maar eenvoudig zijn post op de dijk betreft. Afgezien van deze waterstaatkundige correctie, geeft de dupliek geen aanleiding tot opmerkingen mijnerzijds, of het moest zijn, dat dit stuk mij nog eens in mijn eerder uitgesproken mening heeft gestijfd, dat de gehele controverse in wezen te herleiden is tot een verschil in waardering voor de poëzie van Verwey. Dit alleen verklaart de merkwaardige hardnekkigheid, waarmee de toch lang niet onintelligente kroniekschrijver zijn verwijten en aanmerkingen ongewijzigd handhaaft.

**dialoog over de ezelinnenmelk**

*Voor A. Roland Holst*

*Glauco:* Waart gij mèt mij op de markt geweest, o Socrates, ik zou u reeds eerder met mijn vraag hebben lastiggevalen, die op die plaats en onder die omstandigheden ook korter en zakelijker had kunnen zijn, omdat gij hetzelfde zoudt hebben gezien als ik.

*Socrates:* De kortste en zakelijkste vraag is die welke het antwoord reeds in zichzelf bevat.

*Glauco:* En ik had de spottende rimpels in uw gelaat, elk een vraag belichamend zoals gij die opvat, niet behoeven te aanschouwen. Of meent gij, dat door deze ingegrifte vragen het stellen van de mijne vergemakkelijkt wordt? Daartegenover staat, dat ik naar de ezelinnenmelkdrinkers nog zou hebben omgekeken in de eerste zijstraat die wij insloegen, zodat ik wellicht niets van uw uitlegging vernomen had, gehinderd als ik ten overvloede werd door de schaamte om mijn onwetendheid.

*Socrates:* Uw langdoring verblijf ver van Athene is een toereikende verontschuldiging daarvoor. Mogelijk ook hebt gij de raad, die ik u gaf als twintigjarige jongeling, om u van alle staatszaken verre te houden, te letterlijk opgevolgd... Maar vertel mij

nu nog eens, Glauco, en in niet meer dan zestig woorden, zonder aanroepingen van goden en halfgoden, zonder bespiegelingen over uw ziel of over de mijne, wat u op de markt zo getroffen heeft.

*Glauco:* Bij Zeus, ik...! Ik bedoel: dat riepen die mensen bij het drinken van de ezelinnenmelk! Ik zag er een twintigtal. Zij dronken de melk uit kannen en kroezen. Het vreemdste van alles was, dat zij zich hierop lieten voorstaan; zij sloegen de ogen ten hemel, de godheid aanroepend zoals ik dat zoëven bij vergissing deed, en na iedere teug juichten zij in koor: 'Ziet hier, welk een heerlijke ezelinnenmelk wij drinken!'

*Socrates:* Het zijn er twaalf of dertien te veel. Ik wil u nu één woord teruggeven, en dan weet gij alles wat gij van de ezelinnenmelkdrinker behoort te weten: *domheid*.

*Glauco:* Bedoelt gij, dat die lieden ezelinnenmelk dronken uit domheid?

*Socrates:* Eerder uit list, of uit overtuiging... De domheid was hier niet de oorzaak; zomin als de oorzaak dorst was, - de domheid was het *doel*.

*Glauco:* Wat gij daar zegt is nog zonderlinger dan het verschijnsel zelf, terwijl toch doorgaans uw verklaringen verschijnselen plegen te vereenvoudigen.

*Socrates:* Vereenvoudigt de domheid dan niet alles?

*Glauco:* Ik wil dit aannemen, maar wat kan dan toch het werkelijke oogmerk van deze mensen zijn? Hun doel is domheid, en tot dat doel drinken zij...

*Socrates:* Ezelinnenmelk. En zij doen dit op de markt, zodat iedereen het kan zien. En daarbij roepen zij de godheid aan. Wat bewijst dit alles, Glauco?

*Glauco:* Wel, het bewijst wat ik reeds zei: dat zij zich op het drinken van hun ezelinnenmelk, en op de hierin op voor mij geheel onbegrijpelijke wijze verborgen domheid, laten voorstaan.

*Socrates:* Het bewijst meer. Allereerst bewijst het, dat zij zelf de domheid nastreven. In de tweede plaats, dat zij dit streven wenssen te verbreiden, want waar men zich op laat voorstaan acht men begerenswaard ook voor anderen. En eindelijk wordt erdoor bewezen, dat zij de domheid als een god vereren.

*Glauco:* Dan zijn het krankzinnigen.

*Socrates*: Misschien worden zij het op de duur. Maar vooreerst zijn zij alleen maar bezig, let wel, zijn zij bezig dom te worden, en de waanzin ligt aan gene zijde van de domheid, niet aan deze zijde. Bovendien, het aanbidden van een minder bekende of onbekende god behoeft nog niet op waanzin te duiden; ik herinner u slechts aan Eros, die in sommige gevallen ongetwijfeld met waanzin en verblinding vermag te slaan, erger dan Ate, maar die men niet zoekt uit waanzin...

*Glauco*: Het is haast te moeilijk om mij in te denken. Bijna zou men dom willen zijn, om deze domheidszoekers niet te hoeven begrijpen. Maar vertel mij meer over hen. Ik ben in mijn stad zo goed als een vreemdeling geworden.

*Socrates*: Sinds enige tijd treft men de ezelinnenmelkdrinkers op alle straathoeken aan, in de huizen, bij feesten en offerplechtigheden, en zelfs in de raadzaal. Hun getal breidt zich uit, zij treden eigenmachtig op, bijna vormen zij een staat in de staat, en desondanks neemt de staat geen maatregelen tegen hen, wellicht uit vrees voor die onbekende godheid, of omdat men bang is met ezelinnenmelk begoten of besprenkeld te worden, waarbij wel eens een verdwaalde druppel van dit dierlijk kliervocht tussen de lippen door zijn weg zou kunnen vinden tot in het keelgat en verder. Zoveel is zeker, en het blijkt reeds uit deze angst voor verdwaalde druppels, dat de grootste macht der domheidsvereerders schuilt in de ezelinnenmelk, die zij in dezelfde hoeveelheden nuttigen als zeer jonge ezels dat plegen te doen. Door een toeval, door een redenering van een der mindere Sophisten, ontdekte men de geheimzinnige kracht die aan ezelinnenmelk eigen is. Deze redenering, wel wat koddig misschien, doch met een zekere schijn van aannemelijkheid aangedaan, luidde als volgt: Wanneer het waar is, dat vrouwen uitmunten door domheid, die een bekoring uitmaakt van haar natuur, dan moet het mogelijk zijn diezelfde domheid deelachtig te worden door een stof tot zich te nemen die met vrouwen zo innig mogelijk in beroering is geweest: dat is de ezelinnenmelk, waarin zij zich baden ten einde een gladde en zachte huid te verwerven. Dat ook knapen zich wel in ezelinnenmelk baden, zag men over het hoofd; eveneens, dat de moedermelk dan een nòg werkzamer middel moest zijn. Wellicht mede beïn-

vloed door onklare meningen over de domheid des ezels, zette men zich onmiddellijk tot het drinken van ezelinnenmelk, eerst in kleine hoeveelheden, en zorg dragend, dat een hetaere er op zijn minst haar vingers in had gedoopt, later iedere ezelinnenmelk die men maar vinden kon, zoveel mogelijk ervan verzwelgend. De gevolgen, o Clauco, waren afschrikwekkend, en schenen alles te bevestigen wat men zich van dit domheidsmiddel had voorgesteld. Waar de vrouw, dom zijnde, nog een zekere plantaardige onbekommerdheid, onschuld en simpele levenskunst tentoonspreidt, - de ezelinnenmelk, indien de kracht dan tòch in het dier zit, dringt immers niet dieper door dan haar huid, zij baadt zich in de ergste domheid, maar weet die ook weer van zich af te schudden, zoals Aphrodite het schuim van de zee waaruit zij geboren werd, - daar waren de verwoestingen in de geest dezer mannen niet te tellen, niet te overzien in hun draagwijdte, en, eerlijk gezegd, ook niet meer om aan te zien. Dat er geen verstandig woord meer met hen gesproken kon worden, ligt in het wezen der domheid opgesloten en behoeft ons dus niet te verwonderen. Maar niet genoeg hiermee. Zoals gij weet, zijn de menselijke zielsvermogens niet van elkaar gescheiden; doet men kwaad aan één ervan, dan lijden alle andere, als in een goed bestuurde republiek; en het duurde dan ook niet lang of uit de domheid kwam leugenachtigheid voort, en onrechtvaardigheid, en nog andere ondeugden, als eigendunk, en onbeheertheid, en lafhartigheid, en gewelddadigheid; deze mannen werden inderdaad voor onze staat een onmiddellijk gevaar, -te meer waar zij zich kort daarop verenigden tot een politiek genootschap, dat de tyrannis in ere wilde herstellen, - de staat evenwel greep niet in, en de staat, beste Glauco, had gelijk, want stel u voor: deze mannen, in groepen verenigd, de rechterarm omhooggeheven, en aan het uiteinde van die onbeschaamd uitgestrekte arm een vat, kroes of glas met ezelinnenmelk, - één onverhoedse beweging, en degene die zich, om hen tot inkeer te brengen of om hen te bestraffen of te verspreiden, in hun buurt waagde, - en onzindelijk zijn zij ook, - had de ezelinnenmelk, wellicht tegelijk met kinnebakslagen, reeds in het gezicht gekregen, en de domheid in de keel, in de maag, in de lever, die naar men zegt bij de ezelinnenmelkdrinkers boordevol is met

domheid, met bekrompenheid, verwatenheid, onbetrouwbaarheid, geveinsdheid, schijnheiligheid, met de neiging om hun meningen aan anderen op te dringen, met verachting van kunsten en wetenschappen, zielkunde en wijsbegeerte, met onverschilligheid, luiheid, vadsigheid, onmatigheid, vraatzucht en drankzucht want wat dit laatste betreft, ezelinnenmelk schijnt het genot aan gegiste dranken eerder te verhogen dan te verminderen en menig aanbieder der domheid werd een zuiplap van het ergste soort.

*Glauco:* Het is vreemd en afschuwelijk wat ik van u vernemen moet. Het is volkomen nieuw voor mij, dat verbaast mij nog het meest.

*Socrates:* De staat zwijgt gaarne over het verschijnsel. Men laat de ezelinnenmelkdrinkers begaan, in de hoop dat zij ten slotte zullen stikken in hun witte poel van ongerechtigheden.

*Glauco:* En welke mensen lenen zich tot dit weerzinwekkend misbruik? Welke klassen zijn onder die troep vertegenwoordigd? Handwerkers vele waarschijnlijk, maar voormalige dienaren des geestes toch niet: zangers, dichters, wijsgeren?

*Socrates:* Schrik niet, Glauco, zij allen zijn onder de ezelinnenmelkdrinkers vertegenwoordigd; in iedere stand vindt men lieden die de domheid aanbidden, die geestelijke inspanning schuwen, die liever leven als de barbaren, als het redeloze gedierte, als... ezels, inderdaad. Bedroevende gevallen zijn mij ter ore gekomen, gevallen waarbij de verontwaardiging plaats moet maken voor deernis. Gij kent onze beroemde dichter Bunos, die zich sinds enige jaren in de volksgunst verheugt? Hij is een der hunnen, al ontkent hij het in zijn heldere ogenblikken. In elk geval neemt hij ezelinnenmelk tot zich tot zijn buik barst; in zijn maag moet het er uitzien als in de Tartaros, want als de ezelinnenmelk gezakt is, bedrinkt hij zich aan geestrijke vochten tot zijn buik opnieuw barst. Door deze twee onsmakelijke oorzaken is hij nu geworden als een dier dikbuikige Silenen: oorspronkelijk de speelse begeleiders van de Phrygische Kybele, zelfs van Dionysos, tegenwoordig in onze saterspelen de luie en bejaarde knapen die tot spot dienen van iedereen, al beschouwen ze zichzelf ook als Homerische helden, volksopvoeders tot de oude deugden, wat bij Bunos het geval schijnt te zijn.

*Glauco:* Bunos... Hij die de hetaere Maja bezong ... Bij Apollo, men zou het moeten zien om het te geloven!

*Socrates:* Ik geloofde het niet eens, toen ik het zag.

*Glauco:* De lauwerkrans moest hem van het hoofd worden gerukt... Maar er valt mij iets anders in, en wel dit: is dan iederéén gevoelig voor de invloed der ezelinnenmelk, moet dan iederéén dom en liederlijk worden die van de verderfelijke vloeistof drinkt?

*Socrates:* Gesteld, o Glauco, dat men mij dwong, - en aan hèn zal het niet liggen, wanneer dit nooit gebeuren zal, immers zij streven naar de macht in de staat om te kunnen onderdrukken elkeen die zich niet voedt zoals zij, - dat men mij dwong, zeg ik, één beker ezelinnenmelk te drinken, al dichthoudend mij de neus en het alsdan nog ongevilde Marsyashoofd achteroverbuigend, bij Zeus. Zoudt gij menen, dat na afloop een grotere domheid in mij werd gevonden dan nu?

*Glauco:* Mijn ziel zegt nee, mijn verstand ja, daar het volgens uw woorden genoopt wordt een deugdvernietigende uitwerking van ezelinnenmelk aan te nemen op iedere mens. Waarom zoudt gij een uitzondering zijn?

*Socrates:* Als hoedanig hebt gij mij tot dusverre leren kennen, Glauco, als een mens zoals iedereen of als een uitzondering?

*Glauco:* Het laatste.

*Socrates:* Gelooft gij, dat het ezelinnenmelkdrinken een uitzondering zou veroorzaken in deze uitzonderlijke toestand?

*Glauco:* Nu gij de vraag zo stelt: nee.

*Socrates:* En toch was de ezelinnenmelk in mijn maag en lever aanwezig, zoals bij Bunos. Wat volgt daaruit?

*Glauco:* Dat, zo niet uw lichaam, dan toch uw geest verheven is boven de uitwerking van het vocht.

*Socrates:* En waarin onderscheidt mijn geest zich ten aanzien van het ezelinnenmelkdrinken van die van Bunos en de anderen? Zou het niet zijn, dat bij hen het verlangen aanwezig is, ezelinnenmelk te drinken, en bij mij niet, ook wanneer ik in feite dronk?

*Glauco:* Dat lijkt mij juist.

*Socrates:* En waarop berust dit verlangen?

*Glauco:* Op het verlangen naar domheid, en op het verlangen, dom zijnde, alle andere ondeugden deelachtig te worden.

*Socrates:* Gij zegt het. En waarop berust het verlangen naar domheid?

*Glauco:* Op luiheid, gemakzucht, op de zucht om aan begeerten toe te geven, wellicht op politieke heerszucht...

*Socrates:* Nee, Glauco, want wij hadden bepaald, dat deze eigenschappen veeleer het uitvloeisel waren van domheid, waaruit volgt, dat zij, een van hen, of alle tezamen, niet de grond van domheid kunnen zijn.

*Glauco:* Beantwoordt gij dan de vraag, o Socrates.

*Socrates:* Luister. In Lacedaemonië, niet ver van Pylos, woonde een vader met drie zonen, Periphas geheten. Door omstandigheden, die hier niet verhaald behoeven te worden, verlieten de zonen reeds zeer vroeg het ouderlijk huis, zij zwierven naar het Oosten, reisden over de Isthmus naar het Noorden van Hellas, staken de Spercheios over en zetten zich neer in de vlakten van Thessalië. De vader, diep bedroefd, volgde hen, maar slaagde er eerst na twintig jaren dolens in, de plaats te bereiken waar zij zich ophielden, wonend vrij ver van elkaar. Zoals overal op zijn reis deed hij ook in Thessalië navraag naar drie broeders die uit het Zuiden waren gekomen. Zijn nasporingen werden bemoeilijkt doordat de zonen andere namen aangenomen hadden. Maar eindelijk wist men hem toch te berichten over de drie zonen, die daar reeds geruime tijd hun beroep uitoefenden, ieder een ander, hetgeen hun karakter in zeer verschillende zin had beïnvloed. De oudste was landbouwer, en zijn eigenschappen waren die van een stier: sterk, moedig, eerlijk en simpel; de tweede daarentegen, een reizend koopman, was zeer listig en onbetrouwbaar geworden in zijn beroep, terwijl de derde, die rover was, te boek stond als een wreedaard, die manslag bedreef voor zijn genoegen. 'Ik heb genoeg gehoord', sprak Periphas, toen men hem dit verteld had, 'ik kan nu weer terugkeren naar mijn haardstee, want ik weet nu dat zij het zijn, en dat ze nog leven. De landbouwer heeft een moedervlek op de linker bovenarm, de koopman heeft kromme benen, en de rover rood haar. Is het niet zo?' - Men bevestigde dit, en Periphas reisde terug naar Pylos.

*Glauco:* Bij Hestia, dan was de vaderliefde niet sterk bij hem ontwikkeld voorwaar! Hij had toch de landbouwer kunnen be-

zoeken, en misschien de koopman, desnoods begeleid door een lijfwacht, ten einde niet uitgeplunderd te worden door de rover?

*Socrates:* Misschien deed hij dit niet, omdat hij genoeg had aan de herinnering. Maar dat is voor ons van geen belang. In aanmerking genomen, dat de drie broeders vóór hun tiende jaar het ouderlijk huis hadden verlaten, wat zegt gij dan van het vermogen van deze Periphas om zijn zonen één voor één aan te wijzen en te beschrijven alleen op grond van de eigenschappen, die zij zich volgens zijn zegslieden in en door hun beroep hadden verworven?

*Glauco:* Dat hij een goed geheugen had.

*Socrates:* En wat de zonen zelf betreft?

*Glauco:* Dat zij weinig waren veranderd.

*Socrates:* Hoe nu, waren zij dan reeds voor hun tiende jaar landbouwer, koopman en rover, en was hun karakter toen reeds door deze bezigheden beïnvloed?

*Glauco:* Dat is onmogelijk.

*Socrates:* Moeten we dan niet tot de slotsom komen, dat de karaktereigenschappen, die men de vader noemde, reeds van de aanvang af bij hen aanwezig waren, zodat hij ze in hun jeugd had opgemerkt en onthouden? Ik zie, dat gij bevestigend knikt. Deze eigenschappen waren aanwezig, en bleven ook later bestaan en beslisten over de omstandigheden waaronder de zonen leefden, niet omgekeerd, zoals de Thessaliërs meenden. De eerlijke zoon streefde naar eerlijkheid, en koos het beroep, dat dit streven het meest begunstigde, en zo was het met de onbetrouwbare zoon, en met de hardvochtige. Terwille van uw inzicht in het onderwerp van ons gesprek, o Glauco, zou men waarlijk wensen, dat er een vierde zoon ware geweest, dom van zijn geboorte af, en die daar in Thessalië het drinken van ezelinnenmelk had ingevoerd...

*Glauco:* Ach, nu begrijp ik u, Socrates! Het is weer zo eenvoudig. De ezelinnenmelkdrinkers waren al dom voordat zij met drinken begonnen; het verlangen naar domheid berust op domheid, en niets anders!

*Socrates:* Gij hebt het gevonden. De ezelinnenmelkdrinkers waren reeds dom in de jaren dat zij nog mensenmelk dronken; deze domheid bleef echter schaamtevol verborgen en deed geen

schade, was zelfs verenigbaar met enige bescheiden arbeid in de dienst der Muzen, zoals we dat bij de dichter Bunos hebben waargenomen. Door dit gemeenschappelijk drinken evenwel wordt hun verborgen ondeugd aangemoedigd aan de dag te treden: zij worden wat zij reeds waren, doch in een zichtbare en krasse gedaante, die de goden beledigt en het leven in onze staat verontreinigt, anderen meeslepend en nopen diezelfde gedaante aan te nemen, waarbij zij weliswaar geen domheid te voorschijn kunnen roepen die niet alreeds in zichzelf en zichzelf in wezen gelijk blijvend bestond, maar waarbij ze zeer zeker in staat zijn de drang naar wetenschap te fnuiken, het streven naar geestelijke schoonheid te ontkrachten en de wijsbegeerte verdacht te maken.

*Glauco:* Zo eenvoudig is de oplossing, dat uw opmerking in het begin van ons onderhoud: dat men van de ezelinnenmelk niets anders behoeft te kennen dan de domheid, volkomen bevestigd wordt! Op één punt intussen hebt gij uzelf tegengesproken: toen gij staande hieldt, dat de oorzaak van het ezelinnenmelkdrinken niet in de domheid was gelegen.

*Socrates:* Gij wilt toch niet zeggen, dat de oorzaak van het ezelinnenmelkdrinken iets anders kon zijn dan het verlangen om ezelinnenmelk te drinken? De domheid is van niets anders de oorzaak dan van het verlangen naar domheid, ook wanneer dit verlangen aanleiding zou geven tot het drinken van gier.

*Glauco:* Op alles weet gij een antwoord... Maar wat zoudt gij zeggen, o Socrates, van een hartige dronk na dit langdurig gesprek over een zo smakeloos vocht?

*Socrates:* Gij vergeet Bunos toch niet? Voor menigeen was de wijn een proloog tot de ezelinnenmelk...

*Glauco:* Met mate natuurlijk.

*Socrates:* Goed, wij kunnen met mate wat gaan drinken. Ik houd u aan uw woord. Maar laat ons eerst een wandeling maken over de markt en door de straten die erop uitkomen, en laat ons aldaar in het voorbijgaan de ezelinnenmelkdrinkers spotternijen toefluisteren.

1937

## de poolse ruiter

Er schijnt een schuchtere communis opinio te bestaan, dat Rembrandt geen paarden schilderen kon. Wellicht heeft men dit te beschouwen als een gril van het genie; een verklaring las ik er tenminste nooit van. En daar men een genie nu eenmaal niet graag compromitteert, zou het mij niet verwonderen, indien in menig Rembrandtboek over het verschijnsel zelf gezwegen werd. Des te eerder, omdat hij, welgeteld, in zijn hele leven slechts twee maal uit de paardenbron gedronken heeft, die bij hem zo troebel stroomde. Een van deze twee schilderijen is 'de Poolse ruiter', naar ik meen uit de middenperiode, en vroeger hangend in de Hermitage. Werner Weiszbach, die er een paardenkenner bijgehaald heeft, kreeg bevestigd, dat er van de anatomie van het prachtig geschilderde dier niets deugde; erger nog: dat het ros weergegeven is niet dravend, zoals paarden onder ruiters draven, doch als een karrepaard, dat tegen een hoge Amsterdamse brug op moet; hieraan knoopt Weiszbach enkele voor de hand liggende vermoedens vast omtrent de herkomst van het dier, en wie zal ontkennen, dat het een knol geweest kan zijn, - het beest is uitermate schonkig, - dat in de

Jodenbuurt vluchtig model heeft gestaan, of model heeft gestrompeld? De blamage is dus volkomen. Noch de ruiter noch de romantische entourage, - een landschap, een kasteel, - verdragen zich met een karrepaard uit de Jodenbuurt. Noch minder met een karrepaard, betrapt in de houding van zijn dagelijkse werkzaamheden. Werkelijk, men moet zich al haasten te verzekeren, dat het paard, zoals het gehele schilderij, prachtig *geschilderd* is. Helaas is het niet goed getekend. Kon Rembrandt misschien überhaupt niet goed tekenen? De vraag stellen is haar splitsen. Men moet hier onderscheiden: opzettelijke mistekening, expressieve deformaties en anatomische onmogelijkheden van het barok; - technische onmacht; - of dat superieure *laissezaller*, dat voor een colorist, en een der eerste impressionisten, haast vanzelf sprak, en zelfs een voorwaarde was voor zijn reeds min of meer gespecialiseerde kunst. De tweede verklaring, en wellicht de eerste, kan men opzij schuiven; er is trouwens nog een vierde verklaring te bedenken, die de eerste twee opheft en de derde versterkt, nl. dat Rembrandt zich niet voor paarden interesseerde. Zo laten technische leemten zich vaak terugbrengen tot een bepaalde richting van belangstelling, zelfs bij Kubin of Van Gogh, - iets waartoe men natuurlijk pas gerechtigd is na het constateren van grote technische vaardigheid, zodra de innerlijke aandacht het kunnen ondersteunt. Rembrandt interesseerde zich niet voor paarden, omdat hij zich uitsluitend voor de mensen interesseerde, omdat het menselijk *gelaat* in het brandpunt van zijn streven stond, met als onvermijdelijk gevolg de verwaarlozing van de gestalte, van de anatomie, van mensen als van paarden. Een gezicht kon hij tekenen, - al kunnen wij niet oordelen over de gelijkenis, behalve dan, indirect, voorzover b.v. de zelfportretten op elkaar gelijken, - een gezicht kon hij tekenen, omdat het expressief is. Een gestalte is echter nooit expressief, voordat de kunstenaar haar expressief maaakt; de anatomie van dieren met name schijnt ons zinloos toe, en opent dan ook slechts een ideaal veld van werkzaamheid voor de nauwgezette linearist, voor de groteskkunstenaar (karikaturale overeenkomst met menselijke expressies!) of voor de schilder van idyllen, landelijke of huiselijke. Een bezielde realist als Rembrandt, die bezig was de mens te ontdekken, kon van het

dier weinig leren, en hoe ingewikkelder en autonomer de anatomische bouw, hoe minder. Men geeft Rembrandt dus een vrijgeleide voor de Helikon zónder paardebron, een verdeelt de hippische getuigschriften onder de schilders van ruitertaferelen, waarvan zijn eeuw tóch al wemelde. Men vergeet de Poolse ruiter op zijn rossinant, die zo van de kar weggelopen is, om zich tot de hogere uitingen van zijn genie te bepalen, zoals Saskia, Hendrikje, Titus, Six en de grijnzende oude Rembrandt, cynisch acteur van het gâtisme...

Edoch, mijn lekenervaringen duiden erop, dat men de Poolse ruiter en zijn paard *niet* vergeet, wanneer men eenmaal al was het maar op een *foto*, kennis met hen heeft gemaakt. Het schilderlijke in engere zin, het coloriet, kan in dit geval niet de oorzaak zijn. Ook een zekere wrevel met betrekking tot Werner Weiszbach en zijn paardenkenner, een begrijpelijke reactie op gedegen Duitse professoren, die de 'specialist', ook als hij naar de stal riekt, erbij halen, wanneer ze het zelf niet afkunnen, levert geen voldoende verklaring; ik kan verzekeren, na de lectuur van dat boek bezielt te zijn geweest door de grootst mogelijke dociliteit ten opzichte van Werner Weiszbach; trouwens, een kind kon zien, dat dat paard inderdaad niet deugt, dat paard en ruiter - tegendeel van een centaur - geen eenheid vormen, omdat ze afkomstig zijn uit twee totaal verschillende werelden, die zich slechts laten verzoenen door de fougue van de penseelstreek, waarvan op de afbeelding dan weer zo weinig te bespeuren viel. Het was intussen een feit, dat de Poolse ruiter mij boeide; meer nog, dat hij mij als *enige* reproductie bijbleef uit dit toch zo rijk verluchte boek! De Poolse ruiter had mij iets te zeggen, maar wat? Zijn paard, dat van links naar rechts over het doek strompelt, alsof het voorovervallen zal, - de Amsterdamse keien kúnnen glad zijn, - had mij misschien nog méér te zeggen; en eerst recht de zonderlinge combinatie van deze twee wezens. De ruiter, een jonge man met een vriendelijk, openhartig gezicht, - Weiszbach spreekt zelfs van 'sympathisch', - met zijn bontmuts en zijn pijlkoker, past zo duidelijk *niet* bij het paard; een zwierige houding vol zelfvertrouwen als de zijne is ook in Rembrandt's tijd niet aanschouwd in de Jodenbuurt. Men staat

voor een warnet van zich vertakkende hypothesen. Maar de vraag, die vóór alles gesteld moet worden, is of deze indruk, dit onvergetelijke van een *tweeslachtig* schilderij, toegeschreven moet worden aan de subjectiviteit van de toeschouwer, die toevallig gevoelig is voor tweeslachtigheid onder iedere vorm, dan wel aan de bijzondere intenties van de schilder. Was het Rembrandt's *bedoeling* deze of een soortgelijke indruk te wekken, door zijn ruiter te kiezen onder de romantische élite en zijn paard onder het uitschot? Beantwoordt men de vraag bevestigend, dan is meteen alles omvergeworpen wat ik boven over Rembrandt's interessen schreef; dan schilderde hij dit paard op déze wijze, niet omdat hij zich niet voor paarden interesseerde, maar omdat hij zich enkel voor paarden interesseerde onder het aspect van het verval, onder het karrepaardaspect, en, om dit nog eens extra aan te dikken, met een aantrekkelijke jongeling in pittoreske maskerade erbovenop! We zullen het wel nooit weten, want we zullen nooit weten wat Rembrandt dacht, voelde, beoogde. Tegenover zijn zieleleven staan wij even vreemd als tegenover dat van de makers van negerplastieken, waar de moderne bewonderaar aan komische verschrikkingen en barbaarse demonie heel wat inlegt waar geen neger ooit van gedroomd kan hebben. Mogelijk betekent dit de hoogste getuigenis voor een kunstwerk: dat het méér is dan de kunstenaar bevroedde en door iedere eeuw en iedere toeschouwer anders gezien wordt, onder steeds nieuwe en verrassende aspecten. Maar dit is een dooddooener; men blijft nieuwsgierig naar dit paard, dat Rembrandt zó en niet anders schilderde, of tekende

Zo strompelt dan het paard van de Poolse ruiter, voorovervallend, met knikkende knieën, deinend alsof het onder water liep, hunkerend naar de vilder, van links naar rechts over het schilderij, als een intiem raadsel. Kijkt men van boven naar beneden, dan verflenst de romantiek van de jongeling in een ontstellende mate, alsof er tòch nog sprake was van één wezen, waarvan het onderste gedeelte necrotisch is geworden: bloeiende jeugd bovenop een mummie, een tak met groen, ontsproten aan de naargeestige dood van een vermolmde boomstronk. De jonge man kijkt zo vriendelijk en gelukkig de toeschouwer recht in het gezicht; men ziet hem huppelen, op deze witte scharminkel

die niet huppelen kàn; hij zit met de vuist in de zij, hij draagt een bontmuts, en een pijlkoker, echte Poolse ruiter die hij is, - maar hij weet ook niet waar het paard hem heen zal voeren! Dit hoeft niet noodzakelijkerwijs de Amsterdamse Jodenbuurt te zijn. Krachtens een misverstand misschien, maar een van die misverstanden waarzonder geen grote kunst waarlijk gedijen kan in onze apperceptie, neemt de tocht van deze ongriekse kentauronmiskembare symbolische allures aan. Het is de mens, die zich uitgeleverd weet aan het onmogelijke en toch verder komt; het is de ziel gevangen in het lichaam, de schoonheid die het zonder de lelijkheid niet stellen kan, de volmaakte harmonie die snakt naar de chaos. Een tragische noot van ondergang speelt over dit schilderij: de jonge man is zo argeloos, en het paard is zo wrak. Waarschijnlijk komt hij er niet zo héél ver mee toch. Minder ver in elk geval dan Rembrandt met zijn paarden, - die hij niet schilderen kon...

1937